

إهداء

عرفت عفيف دمشقية منذ زهاء خمسين عاماً، وظللنا صديقين حميمين طوال هذه المدّة، لم ننقطع عن اللّقاء إلاّ لفترة تَغيُّبِهِ في الكويت حيث عمل مدرّساً ولفترة تغيُّبي في باريس لإعداد الدكتوراه.

ولا أعرف أنّ عفيفاً فارق خاله المرحوم محمد النقّاش الذي أعانه في استكمال دراسته العليا، وخاصة في فرنسا، فكان من وفائه له يلازمه كلّ يوم عدّة ساعات، يكتب ما يمليه عليه ويقرأ له في الكتب والصحف لضعفٍ في نظر النقّاش، لا يتخلّف عنه يوماً حتى وافى النقّاشَ الأجلُ، فسارعتُ أتعاقد معه للعمل في دار الآداب ومجلّة **الآداب**، وكان ذلك منذ عدّة سنوات، لازمني فيها صديقاً وفيّاً ومعاوناً، حتى رحل عن هذه الدنيا.

كان عفيف دمشقية من أكثر الذين عرفتهم حُبّاً للحياة واستبشاراً بها، لا يكاد يُرى إلاّ ضاحكاً، وضحكته مجلجلة يستقبل بها الدنيا مستخِفّاً وشعارُه الذي يردّده: «بسيطة، بسيطة»، ينهي بها كلّ نقاش أو كلّ خلاف معه، وكأنّه يعني: القضيّة كلّها ليست «حرزانة»، من غير أن يوحي لحظة بغير الجِدّيّة والرصانة.

كان يعدُّها «بسيطة» إلاّ إذا تعلّق الأمر بصحّة اللّغة! فهناك تثور ثائرته إذا لَحَنَ الكاتب أو أخطأ المتحدّث. فإذا قلت له، على سبيل المزاح، «بسيطة يا دكتور» يغضب ويحمرّ وجهه صارخاً «على الإطلاق!» فأتركه حتى تهدأ نفسُه ويستردّ مَرَحَه وبِشْره...

ومن شدّة غَيْرته على اللّغة، كان يُظَنُّ أنّه متزمّت، وهو في الواقع أبعد ما يكون عن التزمُّت: لا يتسامح إلاّ عند الضرورة، ولا يُيسِّر إلاّ إذا أضرّ التعسير بالمعنى وأوحى بالتكلُّف. فالفصاحة هي الأصل، حفاظاً على نقاء اللّغة وتجنيباً إيّاها من الابتذال. وقد علّم عفيف دمشقية طلاّبه في الجامعة الحرص على سلامة اللّغة، كما درّب أجيالاً من مذيعي الراديو والتلفزة على صحّة الكلام وحسن الأداء، وكان يسمّي ذلك «الحفاظ على

ضمير اللّغة».

أما على صعيد الترجمة، من الفرنسية إلى العربية، فلم يكن هناك أكفأ منه ولا أبرع: رشاقة في العبارة ودقّة في اختيار المفردات، وإدراك عميق للمعاني المرادة. وقد ترجم لدار الآداب اثني عشر كتاباً من أهمّها **إنسانية الإسلام** لمارسيل بوازار، ومن أصعبها وأشقّها على الترجمة **نقد العقل السياسي** لريجيس دوبريه. وتُعَدّ ترجمة دمشقية لرواية ميلان كونديرا **خفّة الكائن التي لا تحتمل** من أجمل الترجمات العربية وأرشقها. وكثيراً ما كنت ألجأ إليه للحكم على ترجمة بعض الأدباء الذين كانوا يعرضون علينا أعمالهم المترجمة، فيشير عليّ باعتماد بعضهم، ورفضِ الآخر. وقد أحلتُ عليه ذات يوم أحد المترجمين المدّعين، فراح يناقشه في ترجمته وذاك يعترض ويتطاوس وهو يأخذه باللّين والمجاملة، حتى ضاق ذرعاً به، فأخذه الغضب وكاد يطرده من مكتبه الذي كان يجاور مكتبي. ولم نرَ بعد ذلك لهذا المترجم وجهاً!

ولا حاجة بي إلى التنويه، بعد، بما نالته ترجمات عفيف دمشقية لآثار الكاتب اللبناني الفرنسية أمين معلوف الذي كان يشترط على ناشر كتبه اللبناني أن يكون مترجمه إلى العربية عفيف دمشقية دون سواه.

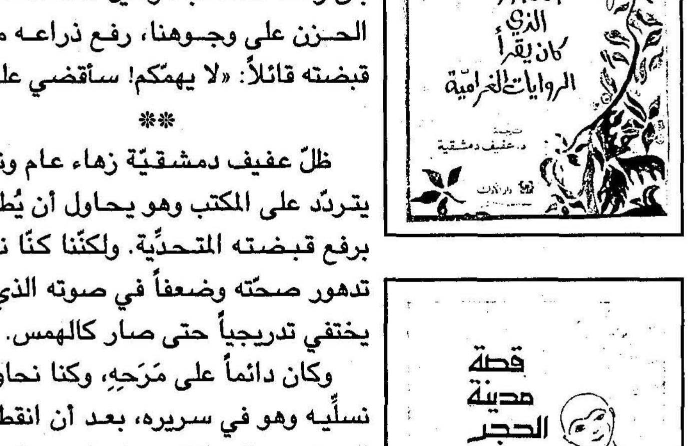
ولا بدّ لي، في هذا السياق، من أن أشيد بالفضل الكبير والخدمات الجلّى التي قدّمها المرحوم عفيف دمشقية لدار الآداب ومجلة **الآداب**، في التحرير والتصحيح وتقويم اللّغة ورفع الأخطاء. وقد كان طوال السنوات التي قضاها في العمل بالمؤسسة مرجعاً لنا، أنا وابني سماح ادريس، بل المرجع اللغويّ الأوّل، ولاسيّما في عملنا المعجميّ الذي كان مصحّحه الرئيسيّ. لقد كنّا نَمْحَضُهُ ثقتنا التامة، وأكاد أقول ثقتنا العمياء.

**

إلى ما قبل عامين تقريباً، كنّا في









المؤسسة نشكو من عفيف دمشقية أمراً واحداً: إدمانَه التدخين. وكان لا يكفّ عن السُّعال. وحين كان أحدنا من أفراد المؤسسة – العائلة يحاول أن يَرْدعه، كان يرسم بذراعه حركةً تعني «لا يهمّكم» أو «دعوا الأمور تجري!».

وغالباً ما كانت ابنتي رنا، التي كان عفيف يحبّها كابنته، تدخل غرفة مكتبه لتفتح النافذة من غير أن تقول له شيئاً، فيبتسم ويطفئ سيكارته، ولكن لحظات، لينتظرها، حتى تخرج، فيشعل سيكارة أخرى.

حتى جاءنا يوماً ليعلن أنّه قرّر التوقّف عن التدخين بأمر من الطبيب الذي أنذره بأنّ رئته مُصابة. وحين لاحظ مسحة الحزن على وجوهنا، رفع ذراعه مكوّراً قبضته قائلاً: «لا يهمّكم! سأقضي عليه!».

**

ظلّ عفيف دمشقيّة زهاء عام ونصف يتردّد على المكتب وهو يحاول أن يُطمئننا برفع قبضته المتحدِّية. ولكنّنا كنّا نلاحظ تدهور صحّته وضعفاً في صوته الذي كان يختفي تدريجياً حتى صار كالهمس.

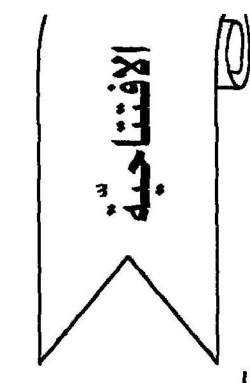
وكان دائماً على مَرَحِهِ، وكنا نحاول أن نسلّيه وهو في سريره، بعد أن انقطع عن الحضور إلى المكتب، ثم نلتزم الصمت فجأة كأنّنا ندرك أنّنا كنّا نكذب عليه.

وقد قمت أنا ورنا بآخر زيارة له في مطلع تشرين الأوّل الماضي. وحين اقتربت رنا من سريره لتصافحه، جذبها إليه يعانقها ويشتدُّ في معانقتها. ورأيتها تبذل الجهد حتى لا تضعف بين ذراعيه أو تنتحب. وحين تركها ورأى دمعة تتلألأ في عينيها، استدار بوجهه إلى الحائط، من غير أن يرفع قبضته المتحدِّية هذه المرّة.

وخرجت رنا وهي تجهش... كان ذلك العناق، إذن، وداعاً أيُّها الحبيب!

عفيف دمشقية، رحمك الله عدد الأحرف التي عانقتها عيناك الجميلتان.

سهيل ادريس



الرقابة

خصصتْ مجلة Index on Censorship عددَها الأخير (نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٦) لقصصٍ منعتها أجهزة الرقابة في عدد من بلدان العالم، وفي فترات مختلفة من القرن العشرين. وقد لفتتْ نظري قصّةُ ايتالو كالفينو «جنرال في مكتبة» التي تصدّرت قصصَ المجلّة المذكورة. والجدير ذكره أنّ كالفينو روائيٌّ وقصّاصٌ وصحافيٌّ كوبيّ الأصل، لكنّه ترعرع في إيطاليا وكان عضواً في حركة الأنصار أثناء الاحتلال الألماني لشمالي إيطاليا في الحرب العالمية الثانية.

وقد رأيتُ أن أُشرِك القارئ في قراءة هذه القصّة، لا لذكائها، ورهافة حسّها، ومرَحِها اللاذع حتى تُخوم اللّوعة، ونافذيّة بصيرتها إلى قوّة الكلمة - في وقت كثر فيه الحديثُ المتعسّفُ وغيرُ الدقيق عن «موت المثقّف»، و«أوهام النخبة» و«نهاية التاريخ» - فحسب... بل (وهنا بيت القصيد) لأنّ هذه القصّة تُشرع الأفقَ على أسئلة الكتابة العربيّة ذاتها: عن حال الرقابة العربيّة العشوائيّة إلى حدود العبث وجنون الارتياب (البارانويا)، وعن حال المثقفين العرب الموالين والمعارضين والسائرين على الجسور والحبال، وعن حال العسكر الذين يتحوّلون (بين ليلةٍ و«ضواحيها» كما يقول زياد الرحباني) إلى مثقفين ومنظّرين، وعن إمكانية العمل الثقافي المعارض (أو الاعتراضي، على الأقلّ) من داخل جهاز الدولة القامع.

وإذ أنقل هذه القصّة إلى اللّغة العربيّة، وأطرح عليها (في خاتمتها) أسئلتَنا «العربيّة»، فإنّني أعي أنّني قد ارتكبتُ نوعاً من الخطيئة النقديّة: بإلصاقها في بيئة غير البيئة التي نبتتْ فيها، ومنها استوحتْ نُسُغَها واخضرارَها ورموزَها، على اعتبار أنّ المؤلّفين «كانون إلى حدّ بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكّلونه ويتشكّلون به»، كما قال ادوارد سعيد (**الثقافة والامبريالية**، ص ٥٠). ومع ذلك فإنّ النصّ الأدبي وغير الأدبي ما إن يُنشر حتى يصبح مُلكاً لجميع القرّاء، يقرأونه بعيونهم لا بعين المؤلِّف، ويُسقِطون عليه ما شاء لهم إسقاطه: آمالاً وخيباتٍ وسُخْريات. ويحضرني في هذا المجال ما قاله ساعي البريد لشاعر التشيلي العظيم پابلو نيرودا في فيلم II Postino: «إنّ القصيدة ليست مُلكاً للشاعر، بل هي مُلكٌ لكلّ مَن يحتاج إليها!».

وأخيراً، فإنّي أحرص على أن يقرأ هذه القصّةَ العاملون في أجهزة الرقابة العربيّة، وهم - بالمناسبة - من أشدّ قرّاء **الآداب** إخلاصاً ونَبْشاً وتفكيكاً وتمزيقاً ومصادرةً وتشاطراً، إلى يومها هذا الذي تودّع فيه عامَها الرابع والأربعين وتدخل عامَها الخامس والأربعين بمزيجٍ متعاظم من اليأس والخشية والألم والأمل والتحدّي والفرح. ومردُّ حرصي هذا لا يعود إلى الرغبة في استثارتهم ودَغْدغتِهم (أتراهم يتخلّون - ولو لحظةً - عن وقارهم الأخلاقوي البوليسي الممجوج؟)، ولا إلى دعوتهم إلى الرأفة بالمواطن العربي الذي يتحمّلون مسؤوليةً كبيرةً في تأخّره وإفقاده الحسّ بكرامته وحريّته وإنسانيّته، ولا إلى مناشدتهم الرِّفق بالكاتب العربيّ (الذي بلَغ تذويتُهُ واستبطانُه للقمع والرّقابة أن راح ينفي إخضاعَهُ ما يكتبُه للمراقبة الذاتية!)، ولا أملاً في أن يتحوّلوا بعد هذه العقود الطويلة من القصّ والتشطيب والتنتيف مِنْ «بَصّاصين» (بلغة جمال الغيطاني) إلى قرّاء (محض قُرّاء، يا ناس!)... وإنّما...

وإنّما ماذا؟

سماح ادريس

جنرال فـي مكتبة

إيتالو كالفينو

ذات يوم، في دولة «پاندوريا» الشهيرة، تسلّلَ إلى عقول الموظّفين الرّسميين الأعلين شكٌّ: في أنّ الكتب [عامّة] تحتوي آراءً معاديةً للهيبة العسكريّة. والواقع أنّ المحاكمات والتحقيقات قد كشفتْ أنّ الميْلَ، المنتشر اليوم، إلى اعتبار الجنرالات أُناساً قادرين بالفعل على ارتكاب الأخطاء والتسبُّبِ في حصول الكوارث، وإلى اعتبار الحروب أفعالاً لا تؤدّي دوماً إلى هجوم فرسان رائع باتّجاه قَدَر مجيد، إنّما هو ميل يتبنّاه عدد كبيرٌ من الكتب القديمة والحديثة، الأجنبيّة والپاندوريّة على حدّ سواء.

اجتمع أركان حرب پاندوريا لتقييم الوضع. لكنّهم لم يعرفوا من أين يبدأون، لأنّ أحداً منهم لم يكن ضليعاً في الأمور البيبليوغرافيّة(*). فتشكّلتْ لجنةُ تحقيق برئاسة الجنرال «فِدينَا»، وهو موظّف صارم وشديدُ التدقيق، مهمّتُها فحصُ كلّ الكتب في أضخم مكتبة في پاندوريا.

كانت المكتبة تقع في بناء قديم مليء بالأعمدة والأدراج، حيطانُهُ تتقشّر بل تتصدَّع هنا وهنالك. وكانت غرفُها الباردة مكتظّة بالكتب حتى حدود الانفجار، وبعضُ أنحائها عصيّةٌ على البلوغ، لا تستطيع أن ترود بعضَ زواياها سوى الفئران. ولمّا كانت ميزانيّةُ دولة پاندوريا مثقلةً بالمصاريف العسكريّة، فقد تعذّر على هذه الدولة أن تقدّم أيّة معونة.

احتلّ العسكريّون المكتبةَ ذات صباح ممطر من تشرين الثاني (نوفمبر). نزل الجنرالُ عن صهوة جواده، قصيراً ثخيناً مُتَيَبِّساً، عنقُه الثخينة حليقة، وحاجباهُ مُقطّبانِ فوق نظارةٍ أنفيّة. أربعةُ ملازمين أوائل طِوالٌ هزيلون، ذقونهم مرفوعة إلى الأعلى

(*) البيبليوغرافيا: تاريخ المكتوب والمنشور، ووصفُهما، والتعريفُ بهما.

وجفونهم مقوّسة كالأبراج، ترجّلوا من سيارة، كُلٌّ يحمل حقيبة جلديّة في يده. ثم جاءت سَرِيّةٌ من الجنود، فَحَطَّتِ الرِّحالَ في الفناء القديم، ومعهم بغالٌ، ورِزَم تبنٍ، وَخِيمٌ، ووسائلُ للطبخ، وجهازُ إرْسالٍ، ورايات للإشارة والتحذير.

نُصِبَ الحُرّاسُ أمام الأبواب، وعليْها وُضع أيضاً تنبيه يحظُر النّاس من الدخول «طول المدّة التي تستغرقها مناورات تجري الآن على نطاق واسع». وقد كان ذلك ذريعةً تسمح لعمليّة البحث بأن تتمّ في سرِّيّة كبيرة. وكان على العلماء الباحثين - الذين اعتادوا الذهابَ إلى المكتبة كلَّ صباح، مرتدين معاطفَ ثقيلةً، وملاحفَ أعناقٍ وقلانيسَ ضافيةً، كَيْلا يتجمّدوا من البرد - أن يعودوا إلى البيت من جديد. وكانوا يتساءلون في حيرة: «ما تراها تكونُ هذه المناوراتُ ذاتُ النطاق الواسع في المكتبة؟ ألن يخرِّبوا المكانَ؟ والفرسان؟ هل سيطلقون النّار أيضاً؟».

*

لم يحتفظ العسكرُ من موظفي المكتبة وإداريّيها إلاّ برجلٍ مُسنّ صغير، هو سينيور كريسپينو، لكي يكون في وسعه أن يشرح للضبّاط كيف رُتِّبت الكتُب. وكان كريسپينو شخصاً قصيراً بعض الشيء، ذا رأس أصلع بيضاويّ الشكل وعينيْن أشبه برأسيْ دبّوس خلف نظارتيْه.

وكان الجنرال «فدينا» معنيّاً أوّلاً وقبل كل شيء بـ«لوجستيّات» العمليّة، إذ قَضَتْ أوامرُه بأنْ لا يغادر أعضاءُ اللجنة المكتبةَ قبل الانتهاء من التحقيق؛ فتلك مهمّة تتطلّب التركيز وينبغي ألا يسمحوا لأنفسهم بالذُّهول عنها. وهكذا جُلِبتْ مؤنٌ، وأفرانُ ثكناتٍ، ومخزونٌ وافرٌ من حَطَبِ الوَقود؛ وإلى هذه جُلِبَتْ أيضاً بعضُ مجموعاتٍ من مجلاّت قديمة اعتُبِرَتْ غير مشوِّقة عموماً. ولم تكن المكتبةُ مِن قبلُ بمثلِ هذا الدفء في فصل الشتاء. ونُصبتْ أسِرَّةٌ من قشّ للجنرال وضبّاطه في نواحٍ آمنة محاطةٍ بمصائد للفئران.

أُسنِدتِ المهامُ إلى العسكر. فخُصَّ كلُّ ملازمٍ أوّل بفرعٍ واحدٍ من المعرفة، وبقرنٍ واحدٍ من التّاريخ. وكان للجنرال أن يُشرف على فرز الكتب ولصقِ طابعٍ مطاطيّ ملائم عليْها، وذلك بحسب الحكم الصادر على كلٍّ منها: ما إذا كانَ مناسباً للضبّاط والضبّاط غير المفوَّضين والجنود العاديين، أم كانت إحالتُه على المحكمة العسكرية واجبة.

وبدأت اللجنةُ المهمّةَ المنوطةَ بها. فراح جهازُ الإرسال ينقل كلَّ مساءٍ تقريرَ الجنرال «فِدينا» إلى قيادة الأركان: «لقد فُحِص كذا كتاباً اليوم، وتمّ إلقاءُ القبض على كذا كتاباً للشُّبْهة، وأُعلن كذا كتاباً صالحاً للضبّاط والجنود». ونادراً ما رافقَ هذه الأرقامَ الباردةَ أمرٌ خارجٌ عن المألوف: من مثل طَلَبِ نظّاراتٍ [جديدة] لتصحيح قِصَرِ نظر ضابطٍ كَسَرَ نظّاراته [القديمة]، أو خبرٍ مؤدّاه أنّ بغلاً أكل نسخة مهملةً من مخطوطةٍ نادرةٍ لِـ[المؤلِّف الروماني] شيْشرون.

*

غير أنّ تطوّرات ذات شأنٍ أعظم راحتْ تجري في هذه الأثناء، دون أن ينقل الجهازُ أيَّ خبرٍ عنها على الإطلاق. فبدلاً من أن تنقص غابةُ الكتب، فإنّها جعلت تتشابك أكثرَ أكثر وتنمو بخفاءٍ مهدِّدٍ غادر. وكان الضبّاط سيضلُّون طريقهم لولا مساعدة سينيور كريسپينو. فالملازم أول أَبْرُوجاتي، مثلاً، هَبَّ ذاتَ يوم فرَمَى بالكتاب الذي كان يقرأه على الطاولة [صائحاً]: «إنّ هذا أمر شنيع فظيع! كتاب عن الحروب القرطاجيّة يمتدح القرطاجيّين وينتقد الرومانيين؟! يجب كتابة تقرير عنه فوراً» (هنا يجب أن نقرّر أنّ الپاندوريين كانوا يعتبرون أنفسهم متحدِّرين مِن الرومان، بغضّ النّظر عن صحّة هذا الاعتقاد أم خطئه). فأتاه المكتبيُّ المُسنُّ، وهو يمشي بهدوء على خُفَّيْه الطّريّيْن، ليقول: «ليس هذا مِمّا يُعْتَدُّ بِه، بل اقرأ ما كُتب عن الرومانِ هنا أيضاً، فبوسعك أنْ تضيفه إلى تقريرك. واقرأ هذا، واقرأ ذاك»، عارضاً عليه كومةً من الكتب. فتصفّح الملازم الكتبَ بعصبيّة، وإذْ أثاره الأمر طَفِقَ يقرأ، ويدوّن ملاحظاته. وكان يحكّ رأسه ويهمهم: «بحقّ السماء! أيّة أمور تتعلّمها! مَنْ كان سيتوقّع هذا!».

ومرّة ذهب سينيور كريسپينو إلى الملازم أوّل لوتشتّي، وكان هذا يُطبِق كتاباً كبيراً في غيظ، [صارخاً]: «أيّة أشياء طريفة هي هذه! لقد كان أولئك النّاس من الجراءة والوقاحة بحيث شكّوا في نقاءِ الْمُثُل التي ألهمت الحملات الصليبيّة! أي نعم، الحملات الصليبية نفسها!» فقال كريسپينو مبتسماً: «آه، ولكن انظرْ. إذا كان عليك أن تكتب تقريراً عن هذا الموضوع، فاسمحْ لي أن أقترح بضعةَ كتب أخرى تقدّم لك تفاصيل إضافيّة»، وأنزل مِن الكتب سَعَةَ نصفِ رفٍّ كامل. انحنى الملازم أول لوتشتّي إلى الأمام [حيث الكُتب]، فَعَلِق، وكنتَ على مدى أسبوع تسمعه يقلّب الصفحات بسرعة، وهو يغمغِم: «بيد أنّ هذه الحملات الصليبيّة... فلأُقرّ أنّ هذا أمرٌ طريف جداً!».

*

كان عدد الكتب الخاضعة للتحقيق يزداد في تقرير اللجنة المسائي، غير أنّ أعضاءها توقّفوا عن تقديم أرقام للكتب بحسب ما نالتْهُ من أحكامٍ إيجابيّة أوْ سلبيّة. واضطجعتْ طوابعُ الجنرال «فدينا» المطّاطيّة دونما عمل. ولو حدث أنْ راجَعَ عملَ ملازمٍ من الملازمين الأوائل سائلاً إيّاه: «وكيف أجَزْتَ هذه الرواية؟ فالجنود فيها يَظهرون أفضلَ حالاً من الضبّاط! إنّ هذا المؤلِّف لا يحترم التراتبيةَ على الإطلاق!»، لأجَابَهُ الملازمُ بالاستشهادِ بمؤلِّفين آخرين، وبالتخبُّط على غير هدى في أمور تاريخيّة وفلسفيّة واقتصاديّة. وكان هذا يؤدّي إلى نقاشات مفتوحة تستغرق ساعاتٍ وساعات. وكان سينيور كريسپينو يمشي بهدوء في خفَّيْهِ، يكاد لا يبينُ في قميصه الرمادي، ليلتحق بالنقاش في اللحظة الصائبة على الدوام، عارضاً على الجمع بعضَ الكتب التي كان يشعر أنها تحتوي معلوماتٍ مشوّقة عن الموضوع المطروح للتأمُّل. وكان أثر هذه المعلومات يقوِّض من قناعاتِ الجنرال «فدينا» على الدّوام.

في هذه الأثناء لم يكن أمام الجنود ما يفعلونه، وراحوا يشعرون بالسأم. فسأل الضبّاطَ واحدٌ منهم، واسمه بارباسّو، وهو أكثرهُمْ علماً، عن كتاب ليقرأه. فأرادوا في بادئ الأمر أن يعطوه كتاباً من الكتب القليلة التي صُرِّحَ بأنّها ملائمةٌ للجنود. ولكنّ الجنرال، حين تذكّر آلافَ المجلّدات التي ماتَزال تنتظر الامتحانَ والتحقيق، كَرِه أن تضيع ساعاتُ الجنديّ بارباسّو القرائية لغير قضية الواجب [القومي]، فأعطاه كتاباً لم يُمتحنْ بَعدُ: روايةً بدت سهلةً بما فيه الكفاية؛ وكان سينيور كريسپينو هو من اقترحها. وكان على باربسّو أن يكتب تقريراً للجنرال عن هذا الكتاب بعد قراءته. وقد طلب جنودٌ آخرون مثلَ طلب بارباسّو، ومُنِحوا المهمّة ذاتها. وقرأ الجنديُّ توماسون بصوت عالٍ لجنديٍّ زميلٍ لا يستطيع القراءة، وكان هذا يدلي بآرائه إليه. وشرع الجنودُ يشاركون في النقاشات المفتوحة إلى جانب الضبّاط.

*

لا يُعرف الكثير عن سيْر عملِ اللّجنة؛ فلم يكن ثمّة تقريرٌ عمّا حدث في المكتبة خلال أسابيع الشتاء الطويلة. كلّ ما نعرفه هو أنّ تقارير الجنرال «فدينا» المرسلة عبر الجهاز إلى مركز قيادة الأركان العامّة قد خفّ انتظامُها تدريجاً، إلى أن توقفتْ نهائياً. انزعج رئيسُ الأركان؛ وأرسل عبر الجهاز أمراً بإنهاء التحقيق في أسرع وقتٍ ممكن، وبعرْضِ تقريرٍ كاملٍ ومفصّلٍ عنه.

في المكتبة، أوقع الأمر العسكريُّ عقول الجنرال «فدينا» ورجاله فريسةً لمشاعر متناقضة. فمن جهة أولى كانوا يكتشفون بشكل ثابت اهتماماتٍ جديدةً ينبغي إرضاؤها، وكانوا يستمتعون بما يقرأونه من كتب ودراسات أكثرَ ممّا كانوا قد تخيّلوه في أيّ يومٍ على الإطلاق... ومن جهة أخرى كانوا يتحرّقون للعودة إلى العالم من جديد، لاعتناق الحياة؛ وهما عالم وحياة يبدوان الآن أكثر تعقيداً بكثير، فكأنّهما تجدّدا أمام أمّهات أعينهم... ومن جهة ثالثة كان تسارُعُ دنوّ اليوم الذي سيُضطرون فيه إلى مغادرة المكتبة يملأهم بالخشية والتوجُّس؛ فقد كان عليهم أن يقدّموا تقريراً عن مهمّتهم، ولكنّهم – على الرغم من كلّ الأفكار التي راحت تُزبِد وتبقْبِق في عقولهم – لم يكونوا يملكون فكرةً واحدة عن كيفيّة الخروج من مأزقٍ كان قد أضحى ضيّقاً جداً بحقّ.

في الأمسيات كانوا ينظرون من خلل النوافذ إلى براعم الأغصان الأولى وهي تتوهّج في الغروب، وإلى الأنوار تضوئُ في القرية، في الوقت الذي يتلو فيه أحدهم الشعرَ بصوت عالٍ. لم يكن «فِدينا» معهم: فقد أعطى أمراً بوجوبِ تركه وحيداً أمام طاولته لكي يضع مسوَّدةَ التقرير النهائي. ولكن الجرس كان يرنّ بين الفينة والأخرى، ويسمعه الآخرون ينادي: «كريسبينو! كريسبينو!». فهو لم يستطع أن يصل إلى أيّ نتيجةٍ بدون معونة المكتبيّ المسنّ، وانتهى الأمر بأن جلس الاثنان إلى الطاولة نفسها ليكتبا التقرير معاً.

*

ذات صباح نَيِّر، غادرت اللجنةُ المكتبةَ أخيراً، وذهبتْ لتُبلغ تقريرها إلى رئيس الأركان. وشرح «فِدينا» نتائجَ التحقيق أمام مجلس الأركان العامّة. كان خطابه نوعاً من الخلاصة للتاريخ البشري، من بداياته الأولى إلى يومنا الحاضر، وكانت خلاصةً هوجمتْ فيها كلُّ تلك الأفكار التي كان أصحابُ الفكر اليميني في پاندوريا يَعدُّونها غيرَ قابلةٍ للنقاش. وفي هذا الخطاب أُعلنتِ الطبقاتُ الحاكمةُ مسؤولةً عن مِحَن الأمّة، وأُعْلِيَ من شأن النّاس بوصفهم ضحايا بطوليةً للسياسات الخاطئة وللحروب غير الضرورية. كان خطابه عرضاً مضطرباً بعض الشيء، متضمِّناً – كما قد يحدث لأولئك الذين لم يعتنقوا أفكاراً جديدةً إلاّ مؤخَّراً – تصريحاتٍ ساذجةً ومتناقضةً غالباً. ولكن لم يكن ثمّة شكٌّ في مغزاها العامّ.

ذُهِلَ الجنرالات، وانفغرتْ عيونُهم، ثم استعادوا أصواتهم وبدأوا بالصراخ. لم يُسمح للجنرال فدينا بمجرّد إنهاء خطابه. فقد كان ثمّة كلامٌ عن محاكمةٍ عسكريّة، وعن خفض رتبته العسكريّة.. وخشيةً من أن يؤدي الأمر إلى فضيحة أشدّ خطورةً، فقد أُحيل الجنرال والملازمون الأربعة على التقاعد بدواعٍ صحيّة، وذلك نتيجةً «لانهيار عصبيّ خطيرٍ عانوا منه أثناء الخدمة». وكانوا غالباً ما يُشاهَدون، مرتدين ثياباً مدنيّة ومعاطفَ ثقيلةً وكنزاتٍ سميكةً كيْلا يتجمّدوا من البرد، وهم يدخلون إلى المكتبة القديمة حيث ينتظرهم سينيور كريسپينو مع كتبه.

أسئلة النّصّ العربيّة

إذن تحوّلَ ضبّاطُ كالڤينو إلى مثقّفين، فنزعوا ثيابهم العسكريّة، وارتدوا ثياباً مدنيّة: «معاطفَ ثقيلةً وكنزاتٍ سميكةً كيلا يتجمّدوا من البرد» كما هو حال «العلماء الباحثين» في المقطع الخامس أعلاه. وراحوا يتردّدون على المكتبة حيث ينتظرهم المكتبيُّ المثقّف ذو الحيلة والتدبير: سينيور كريسپينو.

* ولكن هل كانت المهمّة المنوطةُ بهم جديرة أصلاً بكل هذا العناء والسهر وعذاب النّفس؟ هل الآراء «المعادية للهيبة العسكرية» (المقطع الأوّل) تشكّل خطراً حقيقياً على حكم السلطة في پاندوريا، أم أنّ الفئران (المقطع السادس) هي وحدها التي لا يُؤْمَنُ جانبُها ويُخشى أذاها؟ أم أنّ ذِكْر الفئران ومصائد الفئران - وكالڤينو لا يذكر شيئاً عبثاً - هو إرهاصٌ بالمصير الذي تعدّه السلطة للمثقفين، وللعسكر الذي ينتقلون إلى ضفّة «المثقفين»؟

* ثم أليست هناك إشارة واضحة إلى أنّ الإنسان هو في جوهره كائنٌ إنسانيٌ محبٌّ للمعرفة والخير، وأنّ القمع إنّما هو نتيجةٌ للجهل والتعتيم؟ وما صحّة هذا الافتراض (الإنسانوي) الذي تنطوي عليه قصّةُ كالڤينو، ويُضمره الكاتبُ (أو السارد) المضمَر؟ هل يمكن المرء أن يركنَ إلى نظرية القصّة الضمنية، ومؤدّاها أنّ توْقَ المرء - أيِّ مرء، حتى لو كان ضابطاً متسلّطاً - إلى المعرفة إنّما هو أقوى من شغفه بالسلطة والاستئثار... بل إنّ حبّه للمعرفة لا يقتصر على المشاعر الداخليّة وإنّما يدفعه إلى الجهر بالحقيقة في وجه السلطة وإلى التمرّد على الأوامر وإلى الاستعداد للتضحية بالنفس؟

* ومن هو سينيور كريسپينو؟ هل يصلح أن يكون مثالاً يحتذيه مثقفونا العرب، وفي هذه الفترة بالذات: فترة تفكّك المشاريع والأحزاب وانعدام الثقة بالمعارضة عامّة؟ هل يمكن أن «يندسّ» المثقفُ في أجهزة السلطة، فيوقظ توقَ المرء الكامن إلى الخير والمعرفة؟ أم أنّ في هذا التجسير بين المثقف والسلطان ترجيساً للثقافة والمقاومة والمُثُل، وإنذاراً بحدوث العكس: وهو أن يغدو المثقف ضابطاً أوْ مُخبِراً أو متسلّطاً، ويتعرّفَ الحاكمُ إلى مصطلحات «ثقافية» تبرّر القمعَ والكبتَ والاضطهاد؟

* ثمّ هل يمكن أن تجري «نقاشاتٌ مفتوحة» في صفوف العسكر العرب (كالتي جرت في صفوف عسكر پاندوريا)، فيلتحم الفكرُ بالفكر، وتتلاقح المشاعر الإنسانيّة، ويُثْلَم حدُّ الرأي الواحد، فيتوهّج - من ثَمّ - أفقُ الثقافة وهو هو أفقُ التحرّر من الاستغلال والاستعباد والقهر؟

تلك أسئلة من عشرات الأسئلة المحتملة التي يطرحها نصّ كالڤينو، وهي برسم القارئ... والبصّاص!

س.س.إ



مسرحُ الكتابة:

شذرات من خطابٍ أونطلوجي

بشير القمري

١

مهما حاول الكاتبُ (يحاولُ) أن يكون موضوعياً في تحليله وموقفه، بل في كتابته الآنية والقادمة معاً، فإنّه لن يستطيع (لا يستطيع) التخلّص من الإحساس بأنّه كائن يتأمّل، يحسّ، يتألّم، يصارع المؤسّسة، بما في ذلك المؤسّسة التي ينتمي إليها: مؤسسة الكتابة، خاصّةً عندما تحيدُ الكتابةُ عن طريقها، وتقتلُ الكتابة في عُقر دارها.

هل الكتابةُ مؤسسةٌ؟

هل الكتابةُ انتماءٌ؟

هل الكتابة قتلٌ أم قتال أم اقتتالٌ؟

٢

مهما حاول الكاتبُ (يحاول) أن يكون مع النّاس حيث هم، حيث يوجدون (أوْ لا يوجدون، فالمسألة أكبر من حجم الكتابة والكاتب معاً) ومع الكُتّاب، باسم «الالتزام»، أو باسم «الواقع» (باسم «واقع» ما)، أو باسم الواقعية، أو باسم أيّ إبدالٍ آخر، فإنّه في حاجةٍ إلى الرّاحة، إلى العُزلةِ، إلى الهامش هرباً من «بُوقْلِيب» (مرض القلب المزمن). وعندما يكتب الكاتبُ (أيُّ كاتبٍ، هذا الكاتب)، فإنّه في حاجة، دائماً، إلى من يقرأ، إلى من يقرأهُ» (مَنْ «يقرأ» مَنْ: الكاتب أم القارئ؟)، إلى من يكتشف (فيه) الكاتبَ «الحقيقي» مِنَ الكاتبِ المزيّف الذي لا ينفكّ يُعَبّر ويُحبّر، بلا نهاية، بلا جدوى، بلا مصداقية.

هل الكتابة قناع؟

أقنعة؟

طاقيةُ إخفاءٍ؟

٣

قد لا يكتشف القارئ هذا «الخلَل»(؟!)، ويستمرّ في وهمه معتقداً أنّ الكاتبَ (كاتبَه المفضّل) يستحقّ أن يكون له شأن إلى أن يقعَ - مَنْ «يقرأ» - عليه في كواليس الكتابة وقد استوى كائناً دونياً ودنيئاً، لا يَنِي يدسُّ على الكُتّاب والكتابة (تاريخ الكتابة يقدم سجلاً حافلاً بأمثاله وأضرابه)، يتحالفُ مع الشيطان لقضاء مآربه (لماذا لا نقول «لقضاء حاجته» بالمعنى السّاقط ونترك التأويل مفتوحاً؟) على حِساب قدسيّة الكتابة و«شرف» الإبداع.

٤

إنّ الكتابة بهذا المعنى، ضَرْبٌ من ضُروبِ التّمسرح الذي يوفّر للكاتب المزيّف - أيْنما كانَ - عُدّةَ التكيّفِ والتّحايل والانمساخ والتحوّل مائةً وثمانين درجة: من التّهويل والتراجيدية، حتى حالة الدرامية والميلودرامية والمونودرامية، إلى التّباكي والصُّراخ؛ ثم - في حالات كثيرة أخرى غيرها - إلى الميم والبانْتُوميم، فالتّهريج والارتجال والخروج عن «النّص». وفي كلّ هذا يشغّل هذا الكاتب - الثُّعْلُبَان، هذا الكاتب - الحرباء، بحنكةٍ مكيافيلية، كلَّ ما يوفّرهُ له مسرحُ الكتابةِ من اقنعةٍ ومساحيق ورتوش وأرْدية، يضعُها الكاتبُ - النّمسُ، الكاتبُ - الزئبق، في جعبتِه ويتصرّفُ فيها، فيستعمل منها ما يشاء، ولا يتركُ أيَّ شيء يفيده في «اللّعب»: اللّعب تُوكُورْ (Tout court)، أو اللّعب على الحبال. تذكروا معي فيلم «لاَسْتْرَادَا» لفلّيني، وتذكّروا شخصية زَامْبَانُو، بحسب «لغته»، بحسب «لعبته»، ثم بحسب لُعبةِ التّمسرح، أو بحسب سياقات المسخَرة La mascarade: مشاهدها، فصولها، عُروضها، حفلاتها، مآدبها،

استعراضاتها (أتحدّث هنا عن «الكتابة» ضمنياً)، ثمّ بحسب الولاءات، التي هي الدستور النّافذ في أيّ مشروع للكتابة، وفي أيّ مشروع كاتب يقبل على الكتابة بالقوة، لا عن استحقاقٍ.

٥

الولاءاتُ تُغرِق على معتنقي مذهبها رأسمالاً نافقاً ونافعاً من المواقع التي لم تكن تدورُ بخَلَدِ الكاتب، فتجعله «كاميكازاً» مُقيَّداً بأكثر من رتاج يفقده توازنه الصعب: حرية الكتابة، بل حريته الخاصة. ولأنّه يجدُ نفسَه محكوماً بأن يظلّ في الخلف، في الظلّ، للمزيد من التضليل، متلقّياً الأوامرَ والتعليمات، عاملاً بهادون تردّدٍ أو مراجعة، فإنّ مصيره هو الانسجانُ في زنزانة كتابةٍ مشيّدة على الأهواء والأمزجة وطقوس الجدبة المصطنعة، وإلاّ...! وإلاّ مَاذا؟

٦

هكذا يجد الكاتب نفسه محاصراً بأوضاع مركّبة لا يدركُها ويصعُب عليه أن يميّزَ فيها بين ولاءٍ وولاءٍ: بين ولاءٍ دائرٍ لا نهاية له سوى القبر والإقبار... وولاءٍ موسمي هو الأغنى والأقسى، تفرضه ضرورةُ الانتماء، بما في ذلك الانتماءُ السياسي المتحجّر، والانتماءُ الحزبيُ المفتعَل، والانتماءُ الأيديولوجيّ المتطرّف، ثم تأتي بعد ذلك «نَوازلُ» تصادُم الولاءاتِ التي يخلقها (يختلقها) سادةُ الكتابَة، ومعها الثقافة والصّحافة؛ ويفتعلونها في كلّ مناسبة طارئةٍ أو مرحلةٍ «نوعية»، في شكل خلافاتٍ تبدو – في الظاهر – مبدئيةً، لكنّها باطلةٌ في العمق. أليس في هذا ترجمةٌ لمبدإ باب «العامة إن لم تشغلها شغلتك»؟

٧

يتعلّق الأمرُ إذن، وفي ما يبدو، بمسخرة – مسْرحة الكتابة وتَمسرُحِهَا؛ أو بفودْفيل يَسِمُ هذه المسرحةَ ويجعلها نَشِطةً في تفويت الفرص الحاسمةِ على الكتابة الحقيقية وجعل الكتّاب قبائلَ متناحرةً، وتبديد أيّ مشروع للالتفافِ حول أي أرضية مشتركةٍ، أو أيّ حدٍّ أدْنى للعمل البديل. وهكذا تنهض الحربُ الباردة، تَسْتَعِرُ الحربُ الأهلية، تزدهر الأحلافُ والتكتّلات التي يُترك فيها مشروعُ الكتابة جانباً، ويُقوَى الإحساسُ بالأزمة: [وهي] المفتاح السرّي لأيّة فلسفة عاطلة في التحليل والمقاربة على لسان عُتاة الايديولوجيا وغُلاة الممارسة القبلية.

الولاءاتُ تَغدقُ على معتَنقي مذهبها رأسمالاً نافقاً ونافعاً، وتجعل من الكاتب "كاميكازاً" مقيّداً بأكثر من رتاج يُفقده توازنَه الصعب: حريّةَ الكتابة، بل حريّتَهُ الخاصّة!

٨

إذا كانت الكتابة تظلّ حبيسةَ معوّقاتِ النشر والطبع والتّداول، فإنّ معوّقات أخرى تنضاف إليها وتحولُ دون استوائها بالمعنى الأونطلوجي الوجوديّ، فلسفياً وإنسانياً. ومن ذلك أصلاً مؤسسةُ الكتابة حيث يُنتَظَرُ من الكتّاب أنفسهم، من تلقاء ذاتهم، عن طواعية واستسلام، أن يكونوا مهيَّئين لأن تُسْلَبَ منهم إرادتُهم وحريّتُهم في أن يكونوا كُتّاباً بالفعل، عن جدارة، لا بالمصادرةِ والتبعية، بالدّمْغَةِ وجُمْرُكِ الإفتاء: «أنت كاتب، وأمّا أنت فلست كاتباً»، كما تؤكّد ذلك تواريخُ اتحادات الكُتّاب وعُصبها (عِصاباتها؟)، رابطاتُها، من الماءِ إلى الماءِ، المؤسساتُ «المخْدومةُ» التي لازالتْ تعيش – في العالم العربي مثلاً – لحظاتِ ما قبل جدار برلين، بمعنى ما.



عندما يُقبلُ الكاتبُ (الكاتب الحقيقي أعني، لا أيّ كاتبٍ مستعار أوْ مستعير أو مستكتَب أينما كان وكيفما كان) أن يتنازل عن دوره «الطبيعي»، بإكراهٍ أو عن طواعيةٍ، لا يهم، – فالأمر سيّان في بورصة قيم الكتابة، سوقِها، سواء في حالة التضخّم أو لحظة تعويم عملة الكتابة – فهذا يعني أنّه يتنازلُ ضمنياً عن حقّه في أن يبدع أولاً، وأن يبدع الكتابةَ التي يريد بعد ذلك، ثم أن يبدع النصّ الذي يسعى إليه فوق كلّ هذا وذاك (مَنْ يسعى إلى مَنْ، النصّ أم الكاتب؟) كما يعني أنّه يتنازل – تبعاً لذلك – عن حقّه في امتلاك الهامش، هامشِهِ الخاص.

١٠

إنّه يتحوّل إلى كاتبٍ – كومبارس في مسرح الكتابة، تُملأُ به الزّوايا والخاناتُ الفارغة؛ تُؤَثّثُ به الأركانُ وخلفيةُ المشهد، وقد تُزَيّنُ به الواجهةُ عندما تلحّ ضرورةُ «الديموقراطية»

المتسترة مثل امرأةٍ لعوب تُوقِعُ بمن يطاردها، وعندما يجالسها - قبل أن يجامعها - يكتشف عجْزَها وتشوّهها مادياً ورمزياً. كلّ ذلك من أجْل ذرّ الرّماد، في المؤتمرات غالباً، في اتّخاذ قرارات الأغلبية الفضفاضة مثل كيس التبضّع والتصويت لصالح تشكيلة مكتبية مدعومةٍ في السّر والعلنية على السّواء. لذلك يُلَقَّنُ هذا الكاتبُ - الكومپارسُ ما ينبغي له وما لا ينبغي، ما ينبغي أن يقوله ويفعله في الكواليس قبل أن يخرج إلى النّور الكاشف الذي لا يسلّط إلاّ على أصحاب الأدوار الرئيسية، وهم «قِلّة»، يتناوبون على القيادة والزعامة وتوجيه «القطيع» (بالمعنى والدلالة اللّذين يقصدهما پولْ ڤَاين في كتابه **كيف نكتب التاريخ**).

١١

يخرج الكاتبُ - الكومپارس إلى الرُّكح
يقف صامتاً.
يذهب ويجيء.

وقد لا يذهب ولا يجيء أبداً، دائماً حسب تعليمات مُخْرجي مسرح الكتابة ومساعديهم المقرّبين. فقد ينطق بجملةٍ أو جُملتين، حفظهما عن ظهر قلبٍ؛ لكنّه في أغلب الأحيان يظلّ كاتباً مُشخّصاً لا أكثر، يظلّ صوتَ سيّده، صوتَ سادته: مسلوبَ الإرادة حتى في دوره الذي أُسْنِدَ إليه لقاءَ إتاوةٍ لا تُغني ولا تسمن عن «جوع» الكتابة، وتخمتها، في مسرح الكتابة الأخرى، التي لا تأتي ولا تعادل مقاديرَ تورُّطِهِ ولا أيّ جزء ممّا يحصل عليه أصحابُ الأدوار الرئيسية عادة. هذا إذا كان المخرجُ «ابنَ ناس»... أمّا إذا كان من جهابذة النصب والاحتيال، ثعلباً مثل رُومِل الجنرال، فإنّ أغلب الكتّاب المشخّصين - إذا لم يكونوا مقرَّبين من الأقربين - يصبحون في الخفض والجزم والرفع والقِسمة لا ديدي لا حبّ الملوك، «حُنَيْن» أفضلُ منهم ولو دون خفّيْن!

١٢

يخرج الكاتب - الكومپارس إلى نور الكتابة الباهر الساطع اللأهب الحارق ليصبح كاتباً كما أُرِيدَ له أن يكونَ. لكنّه يفاجأ بأنّ كتّاباً - كومپارسين آخرين قد سبقوه إلى الكتابة المكيفة حسب رغبةِ من أصبح تابعاً لهم، ولا يستطيع أن يتخلّص من تبعيته لهم بسهولة: يجدهم مصطفّين، في شكل فيالق وكتائب مدجّجةٍ، مسلّحين مدرّبين: «مُرْ وأنا أفعل». بل إن «مخرجي» الكتابة، في مثل هذه السياقات المشبوهة عادة، يكونون قد درّبوا هؤلاء ليحلّوا محلّ أي كاتب سخن رأسه ويرغمونهم على كيفية امتشاق السيوف الحادّة وعلى الامتثال، والخروج عن النصّ، على تكسير الجدارات وخرق القواعد، على الحلول محلّ من لا يحلو لهم أن يكونوا غيرَ ما يريدون.

قد ينطق الكاتبُ - الكومبارسُ بجملة أو جملتيْن، لكنّه يظلّ صوت سيِّده: مسلوبَ الإرادة حتى في الدور الذي أُسند إليه لقاء إتاوة لا تغني ولا تسمن عن جوع الكتابة!

١٣

في مسرح الكتابة لا معنى لأيّ ارتجال، إلاّ بعد أن يأتي الضّوءُ الأخضرُ من الجهة المسؤولة عن ضبط موجة المسْرحة والتمسرح الموازِيَيْن: السياسة، الأيديولوجيا، الأحزاب، القيل والقال، سلطة الأذن وكرباج اللّسان، البصّاصون (كما في **الزّيني بركات** للغيطاني)، ومدى استعداد هذا الطرف أو ذاك لإلْغاء العرض/ إلغاء النصّ أو قبوله بهذه الصيغة أو تلك (كحدٍّ أدنى) حفاظاً على قوانين اللّعب المسرحي، وعلى ماءِ الوجه عندما تتعذّر رهاناتُ الكتابة الحقيقية، كتابةِ الخلخلة لا الاختلال.

١٤

في مسرح الكتابة نجد المحترفَ والهاوي، نجد المدّعي والمتطفِّل، كما نجد المبدعَ والفنّان الذي يبتكر؛ ولا يكفي الاستعدادُ الفطري وحده. كما نجد مَنْ لا يقبل إلاّ الأدوار «الجيِّدة» أو على الأقلّ الأدوارَ التي «لا غبار عليها»(؟!)، ونجد من يمثّل أيّ دورٍ، أو عِدّةَ أدوار دفعةً واحدة، في عدّة عروض (على الصيغة المسرحية التجارية) أو في عرض واحدٍ مُزمنٍ، رغم الرّعونة والإسفاف وعدم مطابقة الدور للشخصية الملعوبة. وقد يحدث أن يكونَ هناك في مسرح الكتابة كاتبٌ مَا يمتلك قُدراتٍ خارقةً على الكتابة، تجعله يتفاعل ويناقش «الدّورَ» مع «المخرج»، لكنّ ذلك لا (لَنْ) يُقبَل منه في دَيْدن مَنْ تعوّدوا دائماً أن يكونوا مخرجين (وُلِدُوا

مخرجين وسيموتون مخرجين) لأيّ نصّ أو عرض أو مسرح!

١٥

في مسرح الكتابة لا كتابةَ بدون استكتابٍ قصدَ تكوين الفِرقة وإذكاء روح الفُرقة. كلُّ شيء بمقابل، ولا شيء بالمجان. وحتى إذا حدث أن أصبح الكاتبُ كاتباً بفضل عصاميّته، وبدون أن يقبل إنْفاقاً، فإنّ ما سيوديّه - عندما يلتحق بصفوف مسرح الكتابة - هو أضْعافُ أضْعافِ ما كان حَريّاً به ألاّ يتساهَلَ في تلقّي أُجْرته. «ادفعْ واقبضْ»، هذا هو شعار المسرح الكتابي، و«إذا قبضتَ فلا تخبرْ أحداً، لا تخبر غيرك من أقنان الكتابة».

١٦

في مسرح الكتابة تنتفي الحاجةُ الدائمة إلى القراءة والمعرفة ومطاردة التخيّل، بل تنتفي أصْلاً الحاجةُ إلى الورق والقلم والتّسْويد أو «تثقيف» ما يُكتَبُ؛ تكفي التزكية، تكفي صفوف الكتابة، تكفي صكوك الكتابة - الغُفران، سَنَدَاتُ التعلّق والتملّق. يكفي أن يأتي من يرغب في الانتساب إلى الجوقة ورفع شعاراتِ تمجيد أباطرة الكتابة المخنّثين وممارسة لعبة الصّمت - الكلام، بحسب أشواط المدّ والجزْر في دورات الكتابة وأدْوارها.

١٧

في مسرح الكتابة يكفي أن تدبّج نصّاً مهادِناً مَليحاً يُرضي هؤلاء الأباطرة، وتدقّ البابَ وتنحني على الطريقة الآسيوية أو الهندية ثم تنتظر ما سيحدث. وقد يحدث أن تكون قد كتبت نصّاً لا يروق لهم، فلا يُنشَرُ... أمّا إذا راقَ لهم، فلا شأن لك بما سيحدث، لا شأن لك بأيّ أمر، لأنّ نصوصك ستجد الطريق إلى النشر كلّما دعت الضرورةُ إلى إعلان الحرب على هاته الجهة أو تلك، حتى داخل «القبيلة» التي تنتمي إليها من قبائل الكتابة.

١٨

في مسرح الكتابة سَمِّ نفسَك الاسمَ الذي تشاء، انتقِ من الألقابِ ما يحلو لك، كنْ شاعراً أو قاصاً أو روائياً أوَ ناقداً. لكنْ في الخفاء، في خلفية المشهد، في الكواليس الهادرة حيناً والهادئة حتى الموت حيناً آخر، تظلّ أنتَ هو أنتَ: مجرّدَ عُملةٍ أو «عاملٍ مأجور» أو «عميل». أما في العَلن، فيُؤخذ منك القرارُ، يُصادَرُ، ويُصادَرُ بقوّةٍ فوق ذلك، وما ستكتُبه لن تستطيع التحكّم فيه، إذْ سَتُسنَدُ إليك في حالات كثيرة «أمورٌ وسخة»، كما في لُغة المافيا أو المخابرات. ومن سيكتُبُ عندئذٍ لستَ أنتَ كما أنت، وإنّما الآخرون من خلالك، ممن انتسبتَ إليهم لتُصبح كاتباً، يكتبون من خلالك، حقيقةً ومجازاً، يكتبون ما لا حاجة لهم في أن يُحسبَ لهم وعليهم، ليظلّوا هم «أنقياء»، فضلاء(؟!)، نزهاء، بعيدين عن الشكّ واليقين.

> **في مسرح الكتابة، يكفي أن تؤمن بنظام الرهبنة: فتبدأ تابعاً، ثم تصير مريداً، ثم تترهّب لترهب، ثم تجد نفسك معمَّداً كاتباً!**

١٩

هل الكتابة «أقنعة»؟

لا أدري، ولا أريد أن أدري. لكنّني أدركُ أنّ من يكتب - في مثل إكراهات الحالة التي أشرتُ إليها - مدعوٌّ دائماً وباستمرارٍ إلى التنازل عن حقّه الذاتي في ممارسة الكتابة، وذلك لصالح تيرمُومتر حساسيات المرحلة، أي مرحلة، كل مرحلة - وما أكثر هذه الحساسيات - لصالح الدعاية والإشهار لأولياءِ الكتابة، والتشهير بالأعداء، بالغير الذي يقف على طرفي النقيض لأيّ امبراطور يتحكّم في مسرح الكتابة. وهنا تتحوّل الكتابةُ إلى مسْخرةٍ فودْقيليةٍ ماكيافيليةٍ بالفعل، قِوامُها القذفُ وتدنيسُ حُرماتِ هيكل الكتابة. يتحوّل القلمُ المأجورُ لساناً يسيلُ حِقداً ونَميمةً فَجّة، وتصبح الكتابةُ فضاءً للفضائح.

٢٠

في مسرح الكتابة يكفي أن تؤمنَ بالرُّهْبنة وتنتظم في سلكها - أسلاكها. تبدأ تابعاً، ثم ترتقي في سلّم التّراتبية: تصيرُ مُريداً، تترهّب لتُرهِبَ إلى أن تستيقظ يوماً فتجدَ نفسَك مُعَمّداً، كاتباً بحُسبان، شاعراً ترصف الكلمات، ناقداً تُقَبْرِكُ الهوامش، روائياً مع وقف التنفيذ، بل تستطيع، بفعل المساندة والسّناد، أن «تُنظّر» دون أن «تقرأ» ما تنظّر له، بل دون أن «تكتُب» بالفعل. وفي مسرح الكتابة يكفي أن تُردّد ما

طاب لأولياء أمرك/ كتابتك، من أوْرَادٍ (ج. وِرْد) وتراتيل على غرار الزوايا الدينية الطرائقية (حتى لا أقول «الطرقية»)، وتتأبّط ذراعَ كاهنٍ يُشْهَدُ له بإتقان مهمّات النّخاسة الإبداعية، فتصير عِلْجاً من العلوج الذين يرطنون ويَزمْزِمُونَ؛ تصير «عَلَماً» متبحّراً في حلبة «المعرفة» السريّة بأوضاع الكتابة والكتّاب، بل في أي مِضْمار مُعْجِبٍ قد لا تدركُه. وَمَادَامَ مسْرحُ الكتابة حلْبَةً للتّباري اللأْزم، فإنّ عليكَ أن تنتظر دوْركَ في الخروج إلى ساحة القتال، على غرار المصارعين، لتَفترسَ وتُفْتَرَس على مشهدٍ من أولياءِ أمْركَ الضالعين في مؤامرة جعلك كاتباً رغم أنفك.

قد تسقط، في مسرح الكتابة، مضرّجاً بدمائك،

قد تموت، في مسرح الكتابة،

وقد لا تموت إلاّ لتحيا في النّزيف، لكنّك حتماً ستحتفظ دائماً، ما حييتَ، في داخلك، بجروح لا تندمل، في انتظار نهاية ما، نهاية ما تكتبه تحت الطلب، نهايتك المنتَظَرة، لأنك كنتَ - منذ البداية - مرشّحاً للفرجة، للقتل والفتك. وحينئذ ستعرف إنْ كنت كاتباً بالفعل أم بالقوّة!

٢١

(بين القوّة والفعل لا محلّ لهُوية الكتابة إلاّ الكتابة والكتابة ثم الكتابة، الكتابة وحْدها، الكتابة بالمعنى الأونطلوجي الذي يتجاوز حدود الرّتْق والفَتقِ إلى الفتنة والافْتِتان، بعيداً عن التباساتِ الوقت السريع، الكتابة التي تتجاوز حدود الذاتِ المؤسطرة إلى الغوص فيها دون ضمانة بالخروج سالماً وسليماً. لنتذكّر التّوحيدي ولنغضّ الطرف عن نصائح عبد الحميد الكاتب؛ فالكتابة ليست «وصفة»، ليست «توصيفاً»، بل هي الحتف وانتظار المشنقة الحارقة بفعل الزمن).

٢٢

في مسرح الكتابة يسْتوي الذي يكتب، والذي لا يكتب ولكنّه «يكتب» رغم ذلك، يكتب بلسانه متى عجز عن كتابة ما يريد كتابته دون تقنين مسبّق إذ يستعدّ - قبل ارتياد مسرح الكتابة - لكلّ فنون استظهار ما يلقّنه إيّاه مخرجو الكتابة، كما يتهيّأ دائماً لتلقّفِ رأسِ الخيط، ليبدأ من حيث انتهى - ينتهي سيّدُهُ (الكاتبُ الأوّل، الفتى الأوّل، بلغة السّينما). ورغم أنّ من يكتب بلسانه سرعان ما يضيّع ما يقوله في أبّهة قاعة العرض أو ردهات الفضاءات المسرحية الموازية لمسرح الكتابة المستعارة، فإنّه يجد من يجمع شتاتَ ما يقوله ويروّجه ويُحيل عليه بعد أن يدوِّنَه في ذاكرته (فقط؟) ليستعمله بدوره. وبالتّالي، يتحوّل مسرح الكتابة إلى عَنْعنةٍ، إلى «زاوية طرقية» كما ذكرتُ: هناك «شيخٌ» وهناك «أتباع» مريدون، وبعد ذلك هناك «الزّرْدة» (المأدبةُ، باللّغة الدارجة في المغرب).

٢٣

يأتي العرضُ - في مسرح الكتابة - والتقديم والاستظهار، ويتفق الكلُّ، بعد ذلك، على نُشدان الأكلْ والقرْعة (زجاجة الخمر) والكأس في أيّ فضاء، يتحوّل بدوره إلى فضاءٍ مسرحي، له طقسُه وسينوغرافياته الخاصّة، من بداية اللّيل حتى نهايته. وفي هذا الفضاءِ الجديد - القديم تنْسحب جدّيةُ الفضاء الأوّل قليلاً (وهي جدّية مفترضة عموماً) لتحضُر العَفْوية المقنّنةُ: يجلس الكلّ (المريدون) ويتحلّقون حول فتى الكتابة الأوّل، ثم تبدأ النّميمةُ التي لا جُناحَ عليها. يصبح اللسانُ سيّدَ الميدان: اشربْ واشربْ وأَطلقْ لسانك وعُقَدكَ إلى أن «يموت الكلب» ويتحوّل القردُ حماراً.

٢٤

في مسرح الكتابة كلُّ العروض مخطّطٌ لها بإتقانٍ. ورغم أنّ الارتجالَ قد يكون وارداً إلى حدٍّ ما بالنّسبة إلى بعض المشاهد، فإنّ الحبكة مدروسة بدقة ورغبة في الانتماء إلى هذا المسرح القاتل الذي يجتذب كلَّ العاملين في حقول الفعل المسرحي، بما في ذلك مهندسو الإنارة والموسيقى واللّباس والذين لا «يكتبون» ولكنّهم يحتفظون برأيهم إلى أن تنضج لديهم الكتابة في لحظةٍ ما أو زمنٍ ما. ففي مسرح الكتابةِ يكفي أن تجالس مَن يكتب - بالفعل هذه المرّة - ليصبح ذلك مدعاةً لتصير ذلك «الكاتب المنتظر»، ويكون لكَ رأيٌ في أمور الكتابة وأوضاعها ومؤسّساتها؛ بل إنّك قد تتحوّل إلى «مستشار» شفوي عندما تدعو الضرورة إلى تصفية الحسابات العالقة والمؤجّلة مع الكتّاب المتمرّدين على الاحتواء الظرفي المصطنع.

٢٥

في مسرح الكتابة، لا كتابة دون شحذ الهِمَم، همم مَنْ لا يكتبون بالفعل ليكتبوا بالقوّة، بقدرة قادر، خاصّة عندما يزحف إلى مسرح الكتابة نوعٌ من اليأس والفتور المترَتّبيْن عن «فساد الأمكنة» وفساد مشروع الكتابة والثقافة

والإبداع. وهكذا تزدحمُ ساحاتُ مسرح الكتابة بنصوص مختلفةٍ لم يسبق للقُرّاء أن علموا يوماً بأنّ أصحابها «يكتبون»؛ كما تُعْلَنُ حالاتُ استنفارٍ لمحاصرة أيّ كتابةٍ أخرى غير الكتابة التي تنضوي تحت لواء مسرح الكتابة الذي اختاره الأولياءُ والمخرجون... نصوص تأتي من احتراقاتِ الزمن الثقافي والذاكرة الفاسدة ومن كلّ ريحٍ صرْصَرٍ عاتيةٍ... نصوص «طليعية» في الظاهر، لكنّها باردةٌ في باطنها، وعندما يقرأها من يقرأها يحسّ بأنّ مسرح الكتابة داخله مفقودٌ والخارج منه مولود.

٢٦

للكتابة – في مسرح الكتابة، في أيّ مسرح للكتابة – طقوسُها وشعائرها، أساطيرها ومجازاتها. هناك الأوديبية الغارقة في الإثم والتنطع؛ وهناك العُطَيْلِيّةُ المعلّقة بين سِحْرِ الأنا وجحيم الخيانةِ؛ وهناك الاليكترية اللّعوب التي يكتفي أصحابها (تكتفي صاحباتها) بالهذر وادّعاء الألم على غرار كبار الكتّاب في الشرق والغرب؛ ثم هناك العنترية الخبيثة، يطيح المصابون بها بالرؤوس (رؤوس القرّاء غالباً، أمّا النقّاد فلا يعبأون بسحائب الصيف، أو هذا ما أرجوه)، وينسون أنّهم حُرّاس الأكمة وبيت النّار والبارود فقط. أمّا الأسْلاب والغنائم فتذهب إلى بنوكِ المعطياتِ في انتظار دعوة الرؤساء – رؤساء الكتابة والكتّاب – إلى المؤتمرات، أو عودتهم من رحلات توقيعِ كُتُبهم في أصقاع الأرض، داخل الوطن وخارجه، كما في حالتنا، نحن العرب.

٢٧

هناك أيضاً قَيْسِيَةٌ مَن لا يعرف العشق، ولكنّه يفتعِلُ سلطةً ما، في امتلاك ناصية الكلام عن معشوقةٍ لا وجود لها، أو تنفرُ منه (الكتابة أقصد، ومن سواها؟). وهناك – في عدّة حالات وسياقات أخرى – سيفُ بن ذي يَزَن الذي يكتفي بالاسم المستعار، وفي كلّ مرّة يتطوّعُ للذّودِ عن أركان القيادة ضد أيّ جيش من المشاة: إنّه «العسكري»، فارس الكتابة الخشبي الآثم الذي يتسلّح لقتل غيره. وبين هذه وتلك من الأساطيريات تأتي صورةُ ديك الجنّ المعذّب الذي تأكله الطريقُ، وصورةُ الحلاج «المارق»(؟)، وشقاوةُ الجاحظ، ثم عزلةُ المتنبي والمعرّي عندما تقبل الفجيعة وتتسلّل، التراجيديا الأمّارة بالسّوء كي تحصد كلّ شيء وتحوّله إلى ما يشبه النُّومَانْز لانْدْ التي لا يقيمُ بها إلاّ مَنْ

الكتابة مشروعٌ لديموقراطية أخرى: هي أن نحسّ الاختلافَ ونرعاه، ولا نُشرع في وجه بعضنا منطقَ "الأغلبية ضد الأقليّة" في الكتابة والمؤتمرات والانتخابات!

آمن بما يريده ويرتاده الكهَنةُ على مشهدٍ من أبي الهَوْل، سلطانِ الكتابة. ووحدهم أمراءُ القلم، زُعماء التحليل، جنرالات التنظير، مارشالات النقد، خطباء المؤتمرات، خدّامُ اللّجن، سدَنة التوصيات، رؤساء الدّوصيهات، يفوزون باللّذة الجَسور.

٢٨

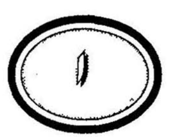
الكتابة – في مسرح الكتابة – ملحمةٌ تنسجُها الحروبُ الدائمة والموسمية بين أيّ طروادة وأيّ كاتب / أخيل يبحث عن ظلّه وصوته وترسانته وكوكبته. إنّها حقيقةُ كثيرين من الكتّاب الذين كتبوا وانسحبوا من معركة (معارك) مسرح الكتابة الفتّاكة ومن كلّ طيبة يخرج فيها تيرزْياس ليحتكرَ النّبوءة، باسم الحداثة تارة، وباسم المغايرةِ تارة أخرى، أو باسم أيِّ رهانٍ آخر لافتٍ (من «اللّفت»، ربّما) لجحفل الجراد المتيبّس على صخرة الكتابة، وقد أوهى قرنه فيها الوَعِلُ.

يأتي تيرزْياس، ويورّط الكلّ في الجريمة. وفي كلّ مَعَرّةٍ آفلة يظلّ رهينو المَحْبِسَيْن مهمَّشين: يكتبون لزومياتهم ويتلذّذون بنعمةٍ/أو لعنةِ غوايةٍ هادئة أو التباسٍ عنيد وإدانةِ فُرجة معتادة. الكتابة يا تيرزياس العربي ليست حكومةً مؤقتةً في المنفى، وليست ديوانَ خراجٍ أو أرزاقٍ ومقايضة. الكتابة مشروع لديموقراطية أخرى هي أن نحسّ الاختلافَ ونرعاه، ولا نُشرع في وجه بعضنا منطق الأغلبية ضد الأقليّة، في الكتابة والمؤتمرات والانتخاب.

الرباط

كمال أبو ديب

«الثقافة والامبريالية» لإدوارد سعيد



قليلة هي الكتب التي تستحق أن توصف بأنها عظيمة ؛ ومن بين هذه الكتب، دون ريب، كتاب إدوارد سعيد **الثقافة والامبريالية**. فهو عظيم أولاً في مداه ورحابة آفاقه وعلمه. وهو عظيم ثانياً في منظوره؛ فبالمقارنة مع جلال المنظور والقضايا التي يناقشها سعيد في فكره عامة، يبدو بضعة المفكرين الكبار في العالم اليوم، الذين يقترن اسمه بأسمائهم كأعلام معاصرين، من جاك دريدا إلى يورغن هابرماس، محدودي الأفق والمكان والمنظور، ضامري الإحساس بعظمة الإنسان والانشغال بقضاياه وهمومه، وبدنيوية العالم و حميمية انخراطنا الشبقي فيه كلَّ لحظة وآن... وقد يكون ذلك بين ما يفسر الإقبال الهائل على قراءة سعيد، وتأثير عمله، وازدحام محاضراته العامة، حيثما ذهب، وفي أيّ بلد تحدث(...)

ثم إن هذا الكتاب عظيم في طبيعة الموقف الأخلاقي والفكري الذي ينطلق منه إدوارد سعيد فيه: إيمانه بالإنسان، والحرية، وضرورة التواصل، والتفاعل، والإثراء المتبادل بين الثقافات والمجتمعات، والصراع ضد الاستعلائية والاستعمار والامبريالية والهيمنة والتسلّط والتمركزية الغربية وضد نقائضها من قوميات ضيقة، وهويات متشرنقة، وتمركزيات: إسلامية أو عربية أو هندية أو أفريقية.

وهو عظيم في اللغة الجليلة التي بها يكتب ادوارد سعيد، وفي قوة فكره، والشبوب العاطفي الذي يتوهج من جمله وعباراته، متجاوزاً حدود الجامعية الجامدة، لكن محتفظاً بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها.

وهو عظيم أيضاً في تأويلاته الجديدة ونظرياته المتعلقة بالعالم، وحركة المجتمعات الإنسانية، وحركة التاريخ، والثقافة، والأدب، والروائي منه خاصة. ففي تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب يطرح سعيد، مثلاً، نظرية ثالثة تضاف إلى اثنتين مشهورتين في نشأة الرواية و تاريخها؛ ويفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الامبريالية وفكرة الإمبراطورية بطريقة تَجلُّ عن أن تقارَن بنظرة باختين أو إيان واط مع أنها تتمثلهما. فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي وبين الرواية، وبين حركة التوسع الإمبراطوري وبين ازدهار الرواية، لا ربطاً آلياً جامداً، بل ربطاً حيوياً خلاقاً، يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها؛ وهذا ما لا يفعله واط أو باختين. وهو يعيد قراءة إنتاج الفكر الغربي عبر مائتي عام بأذكى ما عرفتُ من تحليل وسفسطة فكرية ونفاذ بصيرة والمعية. إن قراءته لكامو لهي أخطرُ ما عرفته من قراءات تسلخ عن كامو سريته وسحرَ ما لفعه به القارئ الغربي من ولع بالشرط الإنساني؛ بل إن سعيد يحيل هذا التعبير إلى مصدر للسخرية اللاذعة إذ يكشف أن في الجوهر من عمل كامو الدفاعَ عن الامبريالية الفرنسية، وإلغاءَ التاريخ الجزائري السابق على استعمار فرنسا؛ وهو يفسّر المكونات الأساسية لعمل كامو في إطار إشكاليات معرفية مرتبطة بمنظوره الامبريالي. وفي قراءته لڤيردي وجين أوستن وغيرهما، يسلخ عن عمالقة الفكر الغربي الإهابَ المفتعل الذي تلفعوا به ويكشف منظورهم الحاقد، اللاإنساني، المشبع بروح العنصرية والتفوقية والاستغلال الاقتصادي والعرقي. ولا عجب بعد كل ذلك أن يثير عمل سعيد زوابع في الفكر الغربي لا تهدأ، ويتدفق مريدوه وتلامذة فكره الشبابُ عبر جامعات العالم يقوِّضون بأسلحته تراثَ الامبريالية الغربية وعمالقتها من مبدعين إلى تربويين وسياسيين وعساكر. إن في كل شيء يمسه ادوارد سعيد بفكره لفوحاً من عظمة الإنسان، وشيئاً من روح إبائه ووعيه النقدي الضدي المتفجر اللامهادن.

غير أن عظمته لا تقف عند حد القراءة والتأويل على مستوى المضمون، بل إنها لتتجلى في أخطر أشكالها وأذكاها وأكثرها تفرداً وأصالة (رغم موقف سعيد المعروف نقدياً من

مشكلة الأصالة) في طريقة قراءته التي تكشف تجليات العمليات والهواجس التي يناقشها في إبداعات الفكر الغربي على مستوى تشكيلها النصّي، كما سأفصّل بعد قليل. ولعل قراءته **لِقلب الظلام** لجوزيف كونراد ومغناة **عائدة** لڤيردي وروضة **مانسفيلد** لجين أوستن و**كيم** لرديارد كپلنغ أن تكون بين أبرع ما أنتجه الفكر النقدي الضدي، المشبّع بمنطلقات فكرية ناضجة، من تأويلات للعمل الفني في أي من أشكاله وأنواعه وأجناسه، في علاقاته المعقدة بذات مبدعه وبالعالم الرحب الذي يعيش فيه. هوذا مقطع ختامي من هذه القراءة الفذة لمغناة **عائدة**، مثلاً:

«تتطلب خصائص **عائدة** الشاذة – موضوعها وإطارها المشهدي، وفخامتها النُّصَبية، ومؤثراتها البصرية والموسيقية الخالية حتى الغرابة من التأثير الشعوري، وموسيقاها المنمّاة بشكل فائض، ووضعها الداخلي <المتعلق بإيطاليا> المقيد المكبوح، وموقعها الشذّاذ في مهنة ڤردي الفنية – ما أسميته تأويلاً طباقياً، غير قابل للتمثل لا في وجهة النظر السَّوانية السائدة إلى المغناة الإيطالية ولا، بشكل عام، في وجهات النظر السائدة إلى روائع الحضارة الاوروبية في القرن التاسع عشر. إن **عائدة**، كشكل المغناة ذاته، عمل هجين، مشوب عكر جذرياً ينتمي إلى تاريخ الثقافة وإلى التجربة التاريخية للسيطرة الماورابحارية سواءً بسواء. إنها عمل مركّب، مبني حول تفاوتات وتباينات وتعارضات لَمّا تزل إما متجاهلة او غير مكتنهة، لكنها قابلة للاستعادة والمسح الخرائطي مسحاً وصفياً؛ وهي شيقة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقادرة على تقديم تفسير لاختلال المستويات في **عائدة**، ولشذوذياتها، ولكوابحها وصموتاتها، أفضل مما تقدّمه التحليلات التي تركز بصورة حصرية على إيطاليا والثقافة الأوروبية.

سوف أضع أمام القارئ مادة لا يمكن تجاهلها لكنها، بمفارقة ضدية، تجوهلت بانتظام واطراد حتى الآن. والسبب الغالب في ذلك هو أن المحرج في **عائدة** في نهاية المطاف ليس كونها تدور حول السيطرة الامبريالية بل كونها <بعضاً> من هذه السيطرة. وستنبثق تشابهات مع عمل جين اوستن – الذي يبدو بقدر مساو بعيداً عن احتمال ان يكون فناً منشبكاً متلبساً بالإمبراطورية. وإذا ما أوّل المرء **عائدة** من هذا المنظور، بوعي لكونها كُتبت من اجل بلد افريقي لم يكن لڤيردي من صلة به، وأُنتِجت للمرّةِ الأُولى فيه، فإن عدداً من الملامح الجديدة لها ستبرز بجلاء».

وهاهي مقاطع من تأويلات سعيد لكامو وكپلنغ:

١-١ «لكي يموضع المرء كامو طباقياً في معظم تاريخه الفعلي (نقيضاً لجزءٍ صغير منه) ، ينبغي أن يكون متيقظاً بالغ التنبه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة إلى أعمال الروائيين، والمؤرِّخين، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، الجزائريين ما بعد الاستقلال(...) حين وقف كامو في سنواته الأخيرة علنياً بل وبحدة معارضاً لمطالب الوطنيين الجزائريين بالاستقلال، فقد فعل ذلك بالطريقة ذاتها التي كان قد مثّل بها الجزائر منذ بداية حياته الفنية، مع أن كلماته الآن راحت تحمل بشكل يثير الاكتئاب رنين نبرات البلاغة الانكلو-فرنسية الرسمية <التي تشكلت إبان غزو> قناة السويس. إن تعليقاته على «العقيد ناصر»، وعلى الامبريالية العربية والإسلامية، مألوفة لنا، بيد أن التصريح السياسي الوحيد الصارم اللامهادنِ الذي يعلنه عن الجزائر في النص يَظهر خلاصة سياسية خالية من التزويق لكتاباته السابقة :

"فيما يتعلق بالجزائر، فإن الاستقلال القومي صيغة من العاطفة المشبوبة الخالصة. لم يكن ثمّة امّة جزائرية ابداً. وإن من حق اليهود، والاتراك، واليونانيين، والإيطاليين، والبربر ان يدعوا لأنفسهم حق قيادة هذه الأمة الكامنة. في الواقع الفعلي، لا يشكّل العرب وحدهم الجزائر كلّها. وإن اهمية الاستيطان الفرنسي والزمن الذي مضى عليه، بشكل خاص، لكافيان لخلق مشكلة لا تقارن بها اية مشكلة اخرى في التاريخ. إن فرنسيي الجزائر هم ايضاً، باشد معاني الكلمة قوة، اصلانيون native. وعلاوة، فإن جزائر عربية محضاً تعجز عن تحقيق ذلك الاستقلال الاقتصادي الذي لا يعدو الاستقلال السياسي من دونه ان يكون وهماً. وايّاً كانت درجة نقص كفاءة الجهد الفرنسي، فلقد كان هذا الجهد من رحابة المدى بحيث ان اية دولة اخرى لن توافق اليوم على تحمل ذلك العبء."

تكمن المفارقة اللاذعة في أن كامو حيثما يسرد قصة في رواياته او في مقطوعاته الوصفية، يصوغ الحضور الفرنسي في الجزائر إما كسردية خارجية، جوهراً لا يخضع للزمان او التأويل (كما هي جانين)، او بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ... إن استرسال كامو في العناد لَيُفَسِّر الفراغ والغياب في خلفية العربي الذي قتله ميرسو؛ ومن هنا أيضاً الإحساس بالدمار في وهران الذي يراد له بشكل ضمني أن يُعبر لا عن الموتى العرب بشكل رئيسي (وهم بعد كل حساب مكمن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي.

من الدقيق أن يقال، لذلك، إن سرديات كامو قد ارست مطالب صارمة وسابقة وجودياً على جغرافية الجزائر. فبالنسبة لأي امرئ يملك درجة عابرة من المعرفة بالمغامرة الاستعمارية الفرنسية المديدة فيها، فإنّ هذه المطالب والمزاعم من الشذوذية المخالفة للعقل بقدر ما كانه الإعلان الفرنسي عام ١٩٣٨ من قبل الوزير الفرنسي شوتانْ أن العربية «لغة أجنبية» في الجزائر. وليست هذه بمزاعم كامو وحده، مع انه منحها شيوعاً شبه شفّاف وبَاق. إن كامو يرث ويقبل بصورة لانقدية تلك المزاعم كأعرافٍ شكّلها تراث طويل من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر، أصبح اليوم منسياً أو غير معترف به من قبل قرّائه ونقّاده، الذين يجد معظمهم تأويل عمله بوصفه يدور حول «الشرط الإنساني» أمراً أكثر سهولة عليهم.

... إن أسلوبه النظيف، والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعرّيها، والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته، التي يعالجها بقدر عال من الرهافة والمفارقة اللاذعة المقننة – هذه الخصائص كلها تمتاح من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياءه بدقة محتاطة وبغياب لافت للندامة والرأفة والتعاطف الشعوري.

من جديد، ينبغي أن يعاد نفح العلاقة المتداخلة بين الجغرافيا والنزاع السياسي بالحياة بالضبط حيث يغطيها كامو، في رواياته، ببنية فوقية احتفى بها سارتر لانها تقدم «مناخاً للعبثي اللامعقول». إن **الغريب** و**الطاعون** كلتيْهما تدوران حول موت عرب، وهو موت يبرز ويفعم بصمت مصاعبَ الضمير والتأمُّل التي تعانيها الشخصيات الروائية الفرنسية. وعلاوة، فإن بنية المجتمع المدني التي تقدّم بنصاعة بارزة – بلدية المدينة، الجهاز القضائي، المستشفيات، المطاعم، النوادي، اماكن التسلية ووسائلها، المدارس – هي بنية فرنسية، رغم انها بشكل غالب تقوم بإدارة <شؤون> السكان غير الفرنسيين. وإن التطابق بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كلّه وبين تصوير ذلك في الكتب

يكشف سعيد أن في الجوهر من عمل كامو: الدفاع عن الإمبريالية الفرنسية وإلغاء التاريخ الجزائري السابق على الاستعمار الفرنسي!

المدرسية الفرنسية لتَطابق أسر: فالروايات والقصص القصيرة تروي نتيجة انتصار تحقق ضدّ شعب مسلم محيَّد، ممزّق، قُلِّصَتْ حقوقه في امتلاك أرضه تقليصاً حاداً. وكامو، بتأكيده وتعزيزه بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشكّك ولا يخرج على الحملة من أجل السِّيادة التي شُنَّت ضدّ مسلمي الجزائر لِمَا ينوف على مائة عام».

١-٢ (...) «تجلو كيم كيف يستطيع صاحب [أي: سَيِّد] أبيض أن يتمتع بالحياة في هذا <الفضاء> المعقّد الخصيب الخضيل؛ ويوَدّي أن أطرح منظومة أن غياب المقاومة للتدخل الأوروبي فيه - مرمَّزاً إليه بمقدرات كيم على التنقل عبر الهند دون أن يمسّه خدش نسبياً - يعود إلى رؤياه الامبريالية. ذلك أن ما يعجز المرء عن تحقيقه في بيئته الغربية الخاصة - حيث تعني محاولته لأن يحيا الحلم الجليل لبحث مثمر مجابهةَ عاديةِ مقدراته وفساد العالم وانحطاطه - يغدو قابلاً لأن يحققه في الخارج. أوليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كل شيء؟ ويكون أي شيء؟ ويذهب إلى كل مكان بأمان من أية عواقب ؟

تأمّلْ نسق طواف كيم وتنقلاته من حيث تأثيره على بنية الرواية. تتحرك معظم رحلاته ضمن البنجاب، على المحور الذي تشكله لاهور وأومبالا،... يقوم كيم برحلات قصيرة إلى سيملا، ولكنو، وفيما بعد إلى وادي كولو ؛ ومع محبوب يمضي موغلاً حتى بومباي جنوباً و حتى كراتشي غرباً. بيد أن الانطباع الكلّي الذي تتركه هذه الرحلات هو انطباع بالتجوال المتمعّج الحرّ الطليق... هنا ليس ثمّة مرابون يكيدون المكائد، أو قرويون زمّيتون، أو لوك السنة وشائعات أثيمة، أو محدثو نعمة منفرون غلاظ الأكباد، مما يجده المرء في روايات معاصري كپلنغ الأوروبيين الكبار.

والآن، قارن بين بنية كيم المحلولة الرخية، القائمة على رحابة جغرافية وفضائية مترفة، وبين البنى المحكمة الضيّقة، الزمانية بصرامة لا تسامح فيها، للروايات الأوروبية المعاصرة لها. يقول لوكاش في **نظرية الرواية** إن الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة العظمى، وهو يكاد يكون شخصية من شخصيات هذه الروايات، إذ يولج البطل <أو البطلة> في مزيد من الوهم والاختبال، كما يجلو كون أوهامه أو أوهامها لا أساس لها، جوفاء، عقيمة إلى حدّ المرارة. في كيم، يتشكّل لديك انطباع بأنّ الزمن إلى جانبك، لأن الجغرافيا ملكك ورَهن مشيئتك لتتحرك فيها كما تشاء بحرية شبه تامة».

٣

تتبطّن منظومات ادوارد سعيد هنا مجموعة من التصورات والأسس النظرية التي تتأصّل في ثورة مستمرة في العلوم الإنسانية تترك آثارها على كل شيء، كما أن الامبريالية تركت آثارها على كل شيء. تستمر هنا فاعلية المنطلقات التي تبطّنت كتابَ **الاستشراق**، حيث نبعت تحليلاته من معطيات مثل القوة، والسلطة، وسلطة الإنشاء والنصوص، والتمثيلات، ورؤية الآخر وتنميطه، وترابط المعرفة بالقوة، والاستعراض والمعجبة،الخ... لكن مفاهيم طارئة تقفز لتحتل المكانة المركزية في التحليل، وفي تكوين المنظور الذي يعاين منه الثقافة، والتاريخ، والمجتمع، والأدب، والرواية خاصة. بين هذه المفاهيم ما لَهُ خطورةٌ هائلة بحق، ولاسيّما بالنسبة لمجتمعات كالمجتمع العربي الآن، ولقضايا سياسية، تاريخية، ثقافية، وأعراقية قومية، كقضاياه. وأهمها على الإطلاق: مفهوم التلاحم بين التاريخ والسرديات، والتكوين الاستيهامي الخالص للمجتمع المتخيل، كما يسميه سعيد وغيره من الدارسين الآن، وتشابك المخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بل انتفاء إمكانية تحديد الواقع خارج إطار التخيل، والتاريخ خارج إطار السرد. وستبدو كلمة السرد، ومشتقاتها: السردية، والسرديات، والاختلاقات السردية، ملغزة للقارئ العربي - وهي ماتزال بحق ملغزة للقارئ غير المتخصِّص في أميركا وأوروبا. ذلك أن وراء معناها المباشر، وهو حكي حكاية، يختفي مدلولها الخطير المتخصص الطارئ. فالسرد، في السياق الجديد، هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صورُ الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواءٌ، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه... كما يصوغها، بقوة وفعالية خاصتين، فهمُ الحاضر للماضي وأنهاجُ تأويله له. ومن هذا الخليط العجيب، تُنسج حكايةٌ هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، وتُمنح طبيعةَ الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخياً. وتدخل في هذه الحكاية، أو السردية، مكوِّناتُ الدين، واللُّغة، والعِرق، والأساطير، والخبرة الشعبية، وكل ما تهتزّ له جوانب من النفس المتخيِّلة. غير أن ما هو الآن «حقيقة تاريخية»، يمثل الأمّة وتاريخها، في وعي الذات الجماعية، لا يخرج بهذا المعنى عن كونه «متخيِّلاً». إن تكوين هوية يهودية، وخلق إسرائيل، هو بهذا المعنى نتاج لسردية قومية-دينية، علاقتها بالتاريخ «الحقيقي»- إذا كان لهذه الكلمة الآن من معنى، وذلك أمر مريب مشكوك فيه - ملتبسة، مبهمة، وعويصة عصية على البحث والتحديد. غير أن ذلك كله ليس بذي قيمة حقيقية، لأن الذات الجماعية، تعتبر - بل تؤمن دون وعي لأي انشراخ - أن ما تعيشه هو «تاريخها وتراثها وذاتها». وبهذا المعنى، يمكن القول إن القوميات عموماً، والقومية العربية، مثلٌ على ذلك، هي سرديات لا أكثر. ولقد صاغ هومي بابا هذه العلاقة صياغة ممتازة في عنوان لكتاب حرّره يضع الأمة والسردية مقترنتين معاً، هو **الأمّة والسرد** (Nation and Narration).

نقطة الكتاب الرئيسية هي أن القصص تكمن في لباب ما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة من العالم، كما أن القصص تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة نفسها لتأكيد هويتها الخاصة!

هوذا ادوارد سعيد يحدِّد، بإيجاز، أهمية السرد ومعناه، كما يبرزان في هذا الكتاب :

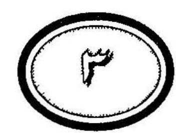
«لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أن موقع هذا السرد في تاريخ الإمبراطورية وعالمها لم يولَ إلا قدراً ضئيلاً

من الاهتمام. وسرعان ما سيكتشف قرّاء هذا الكتاب أنّ السرد حاسم الأهمية بالنسبة لمنظوماتي هنا، إذ إن نقطتي الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم؛ كما أن القصص أيضاً تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمَرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية في <العملية> الامبريالية تدور، طبعاً، من أجل الأرض؛ لكن حين آل الأمر إلى مسألة مَنْ كان يملك الأرض، و يملك حق استيطانها والعمل عليها، وَمَنْ ضَمِن استمرارها وبقاءها، ومن استعادها، ومن يرسم الآن مستقبلها - فإن هذه القضايا قد انعكست، ودار حولها الجدال، بل حُسِمت أيضا لزمن ما، في السرد الروائي. إن الأمم، كما اقترح أحد النقاد، هي ذاتها سرديّات ومرويّات. وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لَكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة وللامبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرّر والتنوير قد جنّدت الشعوبَ في العالم المستعمَر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الامبريالية؛ وخلال هذه العملية، هزّت تلك القصصُ وأبطالها العديدَ من الأوروبيين والأميركيين، أيضاً، فقاموا هم بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة و<الروح>المجتمعية الإنسانية».

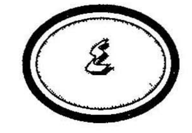
ويبلور سعيد وجهاً خطيراً للسرديات يتمثّل في تشكُّل سرديات رسمية لتاريخ معين ثم سعيها الدائب إلى منع سرديات مغايرة من الظهور، كما يبلور الصراع ضد هذه السرديات والسعي إلى تقويضها:

«والفكرة التي تختفي وراء هذه الأعمال هي أن نُساخات التاريخ التي تكون سُنّنيّة (orthodox)، وقومية، ومؤسساتية بطريقة سلطوية تنزع بشكل رئيسي إلى أن تجمّد نُساخات versions للتاريخ، مؤقتةً ومعرَّضة للتنازع عليها، في صيغة هويّات رسمية. وهكذا فإن النساخة الرسمية للتاريخ البريطاني المدفونة - لنقل - في المحافل التي اقيمت لنائب الملكة فيكتوريا الهندي عام ١٨٧٦، تتظاهر بأن الحكم البريطاني للهند كان ذا امتداد اسطوري تقريباً؛ وقد أُدرجت تقاليد الخدمة، والإجلال، والخضوع، الهندية في هذه الاحتفالاتَ من أجل خلق صورة لهوية عبرتاريخية لقارة بأكملها مضغوطة في قالب من الانصياع أمام صورة لبريطانيا تتمثل هويتها، وهي بدورها هوية مشكَّلة مبتناة، في أنها حكمت ويجب أن تظل أبداً تحكم الأمواج والهند معاً. وفيما تحاول هذه النساخات الرسمية للتاريخ أن تفعل ذلك من أجل السلطة الهوياتية identitarian (بمصطلحات ادورنيّة) - كالخلافة، والدولة، والفئة المفكّرة السُّنّنيّة، والمؤسسة - فإن الاكتناهات المستريبة باضطراد، وانقشاعات الوهم، والسجالات الماثلة في الأعمال المبتكرة التي اقتبستُها تُخضع هذه الهويات المركبةَ الهجينة لجدلية سلبية تقوم بحلّها إلى مكونات مشكَّلة مبتناة بطرق شتى. فأكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافَظُ على رواجها في الإنشاء الرسمي إنّما هو القوة التساجلية لطريقة تأويلية تتكون مادتها من المسارات المتفاوتة، لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد interdependent و، فوق كل شيء، المتقاطعة، للتجربة التاريخية».

ينقل سعيد هذا النهج في التحليل إلى سياق الكتابة الإبداعية الغربية، ليصف أعمال كبار منتجيها في المرحلة التي شهدت عصر الاستعمار وما مهّد له، من جين أوستن إلى ألبير كامو، ويحلّل أعمالهم بوصفها سرديات تتشابك فيها كلُّ هذه المكونات. لكن براعة عمله تتمثل في التحليل الفذّ، الذي يتفرد به بين معاصريه، للشكل الروائي وبنية النصوص الاختلاقية، والفنية عامة، من هذا المنظور. فهو يكشف دلالات اكتمال السردية في مكان ما، وانقطاعها، واستحالة اكتمالها في مكان آخر، ويكشف دلالات الاتصال والانقطاع فيها، واللولبة وفجوات الريبة والمتاهة، وحركة التعاقب والاتصال الخطية، وانكسارات الخطوط السردية، بل وامتناع تشكُّل السردية في مكان أو آخر، أو انفصام سرديتين متباينتين ضمن السردية الواحدة. ثم يمارس هذا النوع من التحليل خارج نطاق العمل الاختلاقي الروائي، فيقدم دراسة المعية للمناهج المختلفة التي يعمل بها باحثون من العالم غير الأوروبي في دراساتهم للعلاقة بين الامبريالية وبلدانهم على مستوى تكوين السرديات التاريخية التي ينتجونها، فيجلو الفرق الجذري بين منهج أنطونيوس وجيمس مثلاً، وبين دراستي غوها والعطاس، من منظور استخدامهم لنمط معين من المنهج والسرد في دراساتهم ودلالات هذا الاستخدام على طبيعة علاقتهم بالامبريالية واستجاباتهم لها.



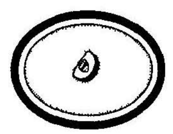
وبين المفاهيم الجديدة نسبياً في طريقة استخدام سعيد لها، مع أنها ليست طارئة على عمله، مفهوم المصادرة ودلالاتها الحاسمة في تكوين أدب العالم الثالث. ذلك أن سعيد يؤول رواية العالم الثالث تأويلاً طباقياً، بمصطلحاته، أي في سياق العلاقة بين طرفي المزدوجة الاستعمارية، لا في سياق تاريخ منفصل معزول للثقافة أو المجتمع. وهو يطبق ذلك على الثقافة العربية، فيرى فعلة الطيب صالح في **موسم الهجرة إلى الشمال**، مصادرةً لشكل روائي غربي استخدمه الغربيون للقيام باكتساح الفضاء الجغرافي للعالم الآخر واستعماره وامتصاصه، واستغلالاً له لتشكيل حركة مضادة تقتحم الفضاء الامبريالي نفسه، وتغزوه، وتقلب الأدوارَ فيه، بلغة جديدة، وأبطال منتقمين، وبنية روائية محوَّلة ومعدّلة الآن لكي تخدم أهداف كتاب العالم الثالث ذاتها، وتنقض الأصل المركزي الحواضري.



وبين مفاهيم سعيد المنمّاة هنا أيضاً مفهومُ الأصلاني na-tive الصامت الذي لا صوت له، والذي مثله الغرب نيابة عنه، وهو الآن يستعيد صوته وينطق ليمثّل نفسه. وفي عملية التمثيل للذات هذه، يُكتشَف واقع جديد، وتاريخ جديد، أو سردية جديدة تكافح من أجل أن تُسمع وتحتل مكانة لها إلى جانب السرديات الحواضرية. هكذا تبرز أصواتُ الأفارقة، والأفارقة الأميركيين، والعرب، وكتاب جنوبي أميركا، والآسيويين الآخرين، وخصوصاً الهنود. ويغدو الراهن صراعاً على الفضاء بين سرديات متنازعة. فيما يلي نصّان يبلوران هذا المفهوم المنمّى:

٤-١ «[يفترض أن] يكون المستعمَر بصورة تنميطية سلبياً ويتم النطق عنه، ولا يسيطر على تمثيله الخاص بل يمثَّل تبعاً لهاجس هيمنةٍ يتم عن طريقه استبناؤه وتركيبه كذات وحدانية ومستقرة ثابتة.» <هـذا القول لماري هامر، ويضيف سعيد: > «وماحدث في إيرلنده حدث في البنغال أيضاً، كما حدث، على يد الفرنسيين، في الجزائر».

٤-٢ «لذلك يحمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد الامبريالية ماضيهم في أعماقهم – ندوباً لجراح مذلة، وتحريضاً على <خلـــق> ممارسات مختلفة، ورؤى للماضي منقَّحةً، من حيث الطاقة، تنزع نحو مستقبل مابعد استعماري، وتجاربَ قابلة بإلحاح لإعادة التأويل والتوزيع والمركزة، فيها ينطق الأصلاني الذي كان سابقاً صامتاً ويمارس الفعل على أرض استعادها، كجزء من حركة مقاومة شاملة، من المستعمِر المستوطِن».

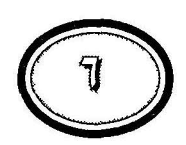


وآخر مكونات الجهاز التصوري التحليلي التي تتبرعم في **الاستشراق** وتتبلور حادّة الوضوح هنا هو مفهوم الدنيوية. وكثير من عمل سعيد النقدي منخرط في هذا الإطار، ومبني على هذا المفهوم. وهو يبرز منذ عنوان كتابه النقدي **العـــالَم، والنص، والناقد** (١٩٨٣)، الذي يلفت النظر بتقديمه لـ«العالم» على كلا النصّ والناقد، بقدر ما يتميز باختفاء المؤلف الخالق للنص منه. العالم ذو أولوية، ودنيوية العالم هي جوهر كينونته. ورغم البعد الروحي في لهجة سعيد التي تضمخ المقاطع الأخيرة التي اقتبستها قبل قليل، والتي تشكل خاتمة **الثقافة والامبريالية** – وهو أمر دال بحق – فإنّ إصراره لا يهن ولا يلين على أن العالم الذي نعيش فيه يجب أن يعاش، ويُفهم، ويُدرس، في دنيويته، لا في آخريته، وأن الأدب وكلّ أشكال النشاط الإنساني منخرطة في هذه الدنيوية. وقد يبدو هذا المفهوم من جانب أو آخر منتمياً إلى التأويل المادي للتاريخ، لكنه أكثر نبلاً، وجاذبية، ويسمح بقدر أعلى من الإدراج لما هو غير مادي تحديداً، وبصورة مباشرة. ولعلّ المقطعين اللذين يكتبهما سعيد عن هذا الانخراط الدنيوي أن يجسدا بعض رؤيته لهذا التكوين الجوهري لوجودنا الإنساني، من جهة، وللثقافة والمنتجات الإبداعية، بما فيها العمل النقدي، (وعمله هو جزء منه)، من جهة أخرى. ها هما :

٥-١ «إن هذا كله لتحديدٌ باتر مغالٍ لما تعلّمناه عن الثقافة – عن إنتاجيتها، وتنوُّع مكوِّناتها، وطاقاتها النقدية التي كثيراً ما تكون متناقضة، وعن خصائصها الضدية جذرياً، وفوق كل شيء، عن دنيويتها الثرية وتواطئها مع الفتح الامبريالي والتحرير كليهما».

٥-٢ «...ينبغي أن نبدأ بالإقرار بأن خريطة العالم ليس فيها فضاءات، أو جواهر، أو امتيازات مكرّسة إلهياً أو مذهبياً. ومع ذلك، فإنّ بوسعنا أن نتحدث عن فضاء دنيوي، وعن تواريخ مشكّلة مبتناة من قبل الإنسان ومتبادلة الاعتماد، قابلة في الأساس لأن تُعرَف، وإن لم يكن ذلك من خلال النظريات الجليلة الكبرى والكُلّيّة <التحويل إلى كليات> المنتظمة المطردة. عبر هذا الكتاب كلّه، مازلت أردّ أن التجربة الإنسانية منسوجة بدقّة، ومكثفة، وقابلة لأنْ تُبْلَغ إلى درجة تغنيها عن قوى فاعلة خارجة أو زائدة عن التاريخ أو العالم من أجل إضاءتها وإيضاحها. وأنا اتحدث عن طريقة لاعتبار عالمنا قابلاً بسلاسة للاكتناه والاستنطاق دون مفاتيح سحرية، أو معاظلات مصطلحية وأدوات خاصة، أو ممارسات محجّبة.

نحن بحاجة إلى مُنْسَق paradigm مختلف وابتكاري للبحث في الإنسانيات. إن بوسع الباحثين أن ينخرطوا صراحة في سياسيات الحاضر ومشاغله – بعيون مفتوحة، وحيوية تحليلية صارمة، حاملين القيم الاجتماعية اللائقة بأولئك المعنيين لا ببقاء إقطاعية في حقل دراسي معيّن أو بقاء نقابة، ولا ببقاء هوية تحكمية متلاعبة مثل «الهند» أو «أميركا»، بل بتحسين الحياة وتنميتها الخالية من الإكراه في مجتمع يكافح من أجل أن يحيا بين مجتمعات أخرى. ولا ينبغي على المرء أن يقلّل من الحفريات الخلاقة المطلوبة في عمل من هذا النوع. إن المرء لا يبحث عن جواهر فذّة الأصالة، لترميمها أو لموضعتها في مكان ذي شرف لا يرقى إليه التجريح.»...



لكن المفهوم المركزي في منهج سعيد تحليلياً، على مستوى ما يريد طرحه فكرياً عن العلاقة بين المجتمعات والثقافات، هو دون ريب، مفهوم القراءة الطباقية، والتأويل الطباقي. ومن سوء الحظ أن مصطلح «الطباق» المستخدم في العربية لترجمة الـ«contrapuntal»، أو الـ«counterpoint» – مصطلح سعيد المأخوذ من الموسيقى (وهو موسيقي ممتاز يقدم عروضاً عامّة، وبين كتبه الهامّة كتاب في الموسيقى هو Musical Elaborations)- مصطلح التباسي من جهة، ومتخصص جداً موسيقياً بحيث يغيب مدلوله عن القارئ العادي، من جهة أخرى. في النقد العربي القديم استخدم ابن المعتز الطِباقَ ليشير إلى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات، مثل: ضحك، بكى؛ أبيض، أسود؛ طويل، قصير (ومن الشيّق أنّه اعتبره من مكوِّنات البديع الخمسة). وجاء بعده نُقّاد آخرون ليستعملوا مصطلحات مثل «المقابلة» و«المطابقة» لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني. لكن جذر الفعل يعني أيضاً التماثُل والتشابُه والتراسُل، كما في: طبّق، وطابق، وتطابق الأمران. ولقد شعرت برغبة حادة في إعادة ترجمة الـ«Contrapuntal» بمصطلح جديد لكي يزول الالتباس منه، فيتضح مفهوم سعيد الجوهري بالنسبة لمنهجه وعمله بأسرهما. غير أنني حتى الآن لم أوفّق إلى إيجاد مصطلح بديل وافٍ، ولذلك استخدمت عبارة «القراءة الطباقية» آملاً أن تكون تعليقاتي عليها كافية لتوضيح المصطلح والمفهوم. وليس بوسعي أن أشرح المفهوم بأفضل من شرح المؤلف له، مسبوقاً بتحديد موسيقي مأخوذ من قاموس Penguin الجديد للموسيقى :

«الاستعمال المتزامن لِلَحنَين <ميلودي> أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنّه النقطة المضادة لِلَحْنٍ آخر أو إنّه في حالة تضادٍ معه. وهكذا فإنّ التضاد المزدوج هو أن يكون لَحْنان، أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما؛ ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرباعي إلخ.»

ومن الواضح أن كلمة «تضاد» هنا يمكن أن تُبَدَّل في العربية بالمصطلح المحدّد «طباق».

وهوذا شرح سعيد للمفهوم في مكانين من هذا الكتاب :

٦-١ «حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الامبريالي، نأخذ بقراءته من جديد لا واحدياً، بل طباقياً، بوعي متآنٍ للتاريخ الحواضري metropolitan الذي يتمّ سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها) الإنشاءُ المسيطر. في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوّعة، دون أن يكون لأيٍّ منها دور امتيازي إلاّ بصورة مشروطة مؤقتة ؛ ومع ذلك يكون في التعدُّد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظّم يُشْتق من الموضوعات <ذاتها>، لا من مبدأ لَحْني صارم أو شكلي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها، أن نقرأ مثلاً الروايات الإنكليزية، التي يتشكّل تعالقها (المقموع عادة إلى درجة غالبة) مع جزر الهند الغربية أو الهند - بل لعلّه أيضاً يتحتّم ويتقرّر - بالتاريخ المحدّد للاستعمار، والمقاومة، والقومية الأصلانية أخيراً. عندئذ، تنبثق سرديات بديلة أو جديدة، وتصبح ذواتاً مُمَأْسَسَة أو مستقرة إنشائياً».

٦-٢ «بمصطلحات عملية، تعني "القراءة الطباقية" كما أسميتها قراءة النص بفهم لما هو مُتَضَمَّنٌ <فيه> حين يُظهِر مؤلّف ما، مثلاً، أنّ مزرعة استعمارية لقصب السكر تعايَنُ بوصفها هامّة بالنسبة لعملية الحفاظ على أسلوب معين للحياة في انكلترة... إنّ الإحالات إلى أوستراليا في دافيد كوبرفيلد وإلى الهند في جين اير إنّما تُصاغ لأنها يمكن أن تصاغ، لأن قوة بريطانيا (لا وهم الروائي فقط) جعلت الإحالة العابرة على هذه المصادرات الضخمة ممكنة؛ غير أن الدروس الأخرى الأبعد من ذلك لا تقل صدقاً: وهي أنّ هذه المستعمرات قد تمّ تحريرها لاحقاً من الحكم المباشر وغير المباشر، وهي عملية بدأت وانتشرت حين كان البريطانيون (أو الفرنسيون أو البرتغاليون أو الألمان، إلخ) ما يزالون هناك، مع أنها، كجزء من السعي لقمع القوميات الأصلانية، لم تلق إلا اهتماماً عابراً بها من آن لآخر. والنقطة <التي أثيرها> هي أن القراءة الطباقية ينبغي أن تُدخل في حسابها العمليتين كلتيهما: العملية الامبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تمّ ذات يوم إقصاؤه بالقوة - <وهو> في رواية **الغريب**، مثلاً، التاريخُ السابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدولة الجزائرية، ثم الظهورُ اللاحق لجزائر مستقلة (اتّخذ منها كامو موقف المعارض)».

على قراءتنا لسجل المحفوظات الإمبريالي أن تشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه منه بالقوة: وهو تاريخ الأمم قبل الاستعمار، وتاريخها بعد الاستقلال!

٧

كل هذه المنطلقات التصورية تدخل في تكوين منهج سعيد في فهم العلاقة بين الامبريالية والاستعمار وضحاياهما، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنه عالم صنعته الامبريالية التي «لم ينج منها شيء» بعبارة سعيد. وتنصهر هذه المقومات أيضاً لتشكّل منهجه في التعامل مع النص الأدبي، تعاملاً مثيراً، يتجاوز المنهجَ الاستئوالي الصومعي المغلق، وما يراه فكراً هزيلاً في مابعد البنيوية وما بعد الحداثة... كما يتجاوز ما هو متأصّل في التراث الغني للفكر الاجتماعي وللماركسية بشكلٍ خاص: من مفاهيم ساذجة، وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، من جهة، ومن نضج في التعامل لكن قصور صاعق في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي، كما هي الحال لدى نقاد - يجلّهم سعيد، مثل ريموند ولْيَمْز - ماركسيي النهج، لكنهم يحصرون مجال فهم الأدب في سياق محلّي مباشر ويخفقون في إدراك أهمية التجربة الامبريالية والاستعمارية في تكوين السياق الفعلي للعمل الأدبي، والرواية الأوروبية خاصة، من جهة أخرى. وسعيد متفرّد في هذا النهج الذي يشكّل علامة مائزة لحضوره النقدي في العالم، لا في النقد الأدبي فقط، بل في النقد الاجتماعي، السياسي، الثقافي أيضاً. وتدخل في تكوين هذا المنهج، كما أشرت، درجةٌ عالية من الوعي لخصوصية النتاج الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، ولأهمية التقنية، واللُّغة، والتشكيل البنيوي الكلّي. ولا أجد طريقة أوفى لإيضاح ما أصفه في عمله من اقتباس واحد من الأقسام اللبابية في هذا الكتاب يشرح للقارئ بدقة، على مستوى نظري، هذا المنهج الجديد. هوذا يقول :

٧-١ «لكلّ نص عبقريته الخاصة بِهِ، كما أنّ لكلّ إقليم جغرافي في العالم عبقريته: بتجاربه المتقاطعة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به. ويمكن إقامة تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسّكية). ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تعمِّم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتبٍ ما، أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تُدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكداً، أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضةً للخلاف. إن هند كپلنغ، في كيم، لها خصيصة من الديمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب بل إلى الهند البريطانية أيضاً، إلى تاريخها، وإدارييها، والمنافحين عنها، وإلى ما لا يقلّ أهمية: وهو الهند التي حارب من أجلها القوميون الهنود لأنها وطنهم الذي ينبغي أن يستعاد. وبتقديم مسرد لهذه السلسلة من الضغوط والضغوط المضادة في هند كپلنغ، نفهم العملية الامبريالية نفسها في الوقت الذي يتعالق العملُ الفني العظيم معها [أي مع تلك السلسلة] كما نفهم عملية المقاومة اللاحقة للامبريالية. في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه وما اقصاه مؤلفه عنه أيضاً. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظةٍ ما، وعلينا أن نقحم هذه الرؤيا تجاورياً مع الرؤى التنقيحية المتنوعة التي استثارتها فيما بعد - وفي هذه الحالة: مع التجارب القومية لهند ما بعد الاستقلال.

وإضافةً إلى ذلك، فإنّ على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصوُّرات، والتجارب التي منها تمتاح الدعم. إن افارقة كونراد، مثلاً، يطلعون من مكتبة ضخمة لـ *الافريقانية*، بوجه من الكلام، كما من تجارب كونراد الشخصية. ليس ثمّة من شيء اسمه التجربة *المباشرة*، أو الانعكاس، للعالم في لغة نص. لقد تأثرت انطباعات كونراد عن افريقيا بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن افريقيا، التي يلمح اليها في <كتابه> **سجل شخصي**؛ وما يقدمه في **قلب الظلام** هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلاً

خلاّقاً، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه، وعبقريته وتاريخه الخاصين المتميزين. وأن يقال عن هذا المزيج الخارق الثراء إنه «يعكس» أفريقيا، أو حتى إنه يعكس تجربة لأفريقيا، هو قول جبان نوعاً ما، ومضلل بالتأكيد. فما لدينا في **قلب الظلام** – وهو عمل ذو تأثير ضخم، إذ إنه قد استفز العديد من القراءات والصور– هو أفريقيا مسيّسة، ومشبعة عقائدياً، كانت لنوايا وأغراض ما المكانَ المُؤَبْرَط im-perialized، بكل تلك المصالح والأفكار الفاعلة فيُها بشراسة، لا مجرد «انعكاس» تصويري <فوتوغرافي> أدبي لأفريقيا.

قد يكون ما أقوله صياغة متطرّفة للمسألة، لكنّني أريد أن أقرّر النقطة <الهامة> وهي أن **قلب الظلام** والصورة التي تبلورها لأفريقيا ليست فقط أبعد ما يمكن عن كونها «مجرّد» أدب، بل هي إلى درجة خارقة متعالقة منشبكة في «التزاحم بالمناكب على أفريقيا» وجزءٌ عضويّ بحقّ من هذا التزاحم الذي كان معاصراً لتأليف كونراد. صحيح أن جمهور كونراد كان صغيراً جداً، وصحيح أيضاً أنه كان حاد النقد للاستعمار البلجيكي. لكن بالنسبة لمعظم الأوروبيين، كانت قراءة نص متشيء نوعاً مثل **قلب الظلام** في الكثير من الحالات أشدّ النقاط التي يبلغونها قرباً من أفريقيا، وبهذا المعنى المحدود فقد كانت جزءاً من السعي الأوروبي للتشبث بأفريقيا، والتفكير بها، والتخطيط لها. أن يمثل <المرء> أفريقيا يعني أن يدخل حلبة الصراع على أفريقيا، المرتبط بصورة حتمية بما حدث فيما بعد من مقاومة وفكفكة للاستعمار وما إليهما...

٧-٢ «إن طريقتي هي أن أركّز بقدر المستطاع على أعمال فردية، أن أقرأها أولاً كنِتاج عظيم للخيال الخلاّق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءاً من العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية. أنا لا أؤمن أنّ المؤلفين يتحدّدون بصورة آلية بالعقائدية <الأيديولوجيا>، أو الطبقة، أو التاريخ الاقتصادي. بيد أن المؤلفين، كما أؤمن، كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة. إن الثقافة والأشكال الجمالاتية التي تنطوي عليها لَتُشتَقّ من التجربة التاريخية، وهي في واقع الأمر أحد المواضيع الرئيسية لهذا الكتاب».

٨

أما أبعد المنطلقات التصورية الجديدة في عمل سعيد خطورة وخلافية، في تقديري، فهو مفهوم الهجنة /التوليد، والعلاقة بينه وبين الهوية المتصلبة، وسياسيات الهوية، واللاانتماء، والروح المرتحلة، وتجربة المنفى، التي تنفح كتاباته الآن بشيء لم يكن قد تبرعم أو بزغ في **الاستشراق** وكتاباته التالية له مباشرة. إنه هنا مناوئ شرس للهويات المتصلبة، الانفصالية، التي تصنِّف نفسها نقيضاً للآخر، وتقيم الحواجز بينها وبين العالم، سواء كانت هذه الهويات تتحدّد في سياسيات الهوية عند المرأة، أو الذكر، أو الغربي، أو العربي، أو الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي. فهو يرى مفهوم الهوية سكونياً، ويبحث عن الطاقات التي تحرِّر النفس والثقافة منه :

«... إن الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسها التغير إطلاقاً، عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزمن بين الأوروبيين و«آخريهم»، هي أن ثمّة شيئاً <جوهرانياً> هو «نحن» و شيئاً هو «هم»، وكل منهما مستقر تماماً، جليّ، مبيِّنٌ لذاته وشاهدٌ على ذاته بشكل حصين منيع. وهو انقسام يعود، كما ناقشته في **الاستشراق**، إلى الفكر اليوناني عن البرابرة ؛ لكن أياً كان من ابتكر هذا النوع من فكر «الهوية»، فإنّه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المائزة للثقافات الامبريالية إضافة إلى تلك الثقافات التي كانت تسعى إلى مقاومة التطاولات العدوانية الأوروبية عليها.

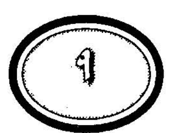
نحن مانزال ورثة ذلك الأسلوب الذي يتحدد المرء تبعاً له بالأمّة، الأمّة التي تستقي، هي بدورها، سلطتها من تراث يُفترَض أنه مستمر دونما انقطاع. ولقد أفرز هذا الانشغال بالهوية الثقافية، في الولايات المتحدة، النزاع حول الكتب والثقات والسلطات التي تشكل تراثـ«نا». إن محاولة قول إن هذا الكتاب أو ذاك هو جزء من تراثـ«نا» (أو إنّه ليس كذلك) هي، بصورة عامّة، إحدى أكثر ما يمكن تخيُّله من ممارسات إنضاباً للحيوية. وإضافةً، فإنّ تجاوزاتها وإفراطها أكثر تواتراً بكثير مما تسهم به من دقة تاريخية. فلأُعلنْ إذن من أجل التاريخ أنني لا أطيق الموقف الذي يقول بأنْ علينا «نحن» أن ننشغل فقط أو بشكل رئيسي بما هو «لنا»، بأكثر مما أقر ردود الفعل ضد هذا الموقف التي تقتضي من العرب، <مثلاً>، أن يقرأوا الكتب العربية، ويستخدموا الطرق العربية، وما إلى ذلك. إن بيتهوفن، كما اعتاد سي.إل. آر. جيمس أن يقول، ينتمي إلى أهل جزر الهند الغربية بقدر ما ينتمي إلى الألمان، لأن موسيقاه الآن جزء من الميراث الإنساني.

بيد أنّ الانشغال العقائدي بالهويّة متشابك متعالق، بصورة يتفهمها المرء تماماً، بمصالح وبرامج أهداف لفئات عديدة –ليست كلّها أقلّيات مضطهَدَة – تودّ أن ترتب أولوياتها بما يعكس هذه المصالح. ولأن قدراً كبيراً من هذا الكتاب يدور حول ما ينبغي أن نقراه من التاريخ القريب العهد وكيف نقراه، فإنني سأوجز ما لديّ من أفكار هنا إيجازاً سريعاً. قبل أن يكون بوسعنا أن نتفق على ما تتألف منه الهوية الأمريكية، ينبغي أن نسلِّم بأنّ الهوية الأمريكية، من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية المروكبة superimposed على خرائب حضور أصلاني native كبير القدر، هي هوية متنوعة إلى درجة يستحيل معها أن تكون شيئاً موحّداً واحدياً متجانساً؛ وبالفعل فإن المعركة داخلها تدور بين دعاة الهوية الواحدية unitary وأولئك الذين يرون الكل كلاً متشابكاً معقداً لكنّه ليس موحداً تقليصياً. وتنطوي هذه الضدية على منظورين متباينين، وعلمين للتاريخ متباينين: أحدهما خطّي وإضوائي التهامي subsuming، والآخر طباقيّ وكثيراً ما يكون لامستقراً تلقاً رحّالاً nomadic.

ومنظومتي هي أن المنظور الثاني وحده ذو استجابة تامّة لحقيقة التجربة التاريخية. إنّ جميع الثقافات، جزئياً بسبب <تجـربة> الإمبراطورية، منشبكةٌ إحداها في الأخريات؛ ليس بينها ثقافة منفردة ونقيّة محض، بل كلّها مهجّنة مولّدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحدية. وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث، حيث قيل الكثير، على التوالي في كل حالة، عن أخطار «اللاأميركانية» وعن التهديدات الموجهة لـ«العروبة». إن القومية الاستدفاعية، القائمة على ردِّ الفعل، بل حتى الارتيابية <المصابة بخبل الريبة> كثيراً ما تُحاك، للأسف، في صلب نسيج

يرى سعيد أن جميع الثقافات مهجنة مولدة وغير واحدية، ويصدق هذا على الولايات المتحدة وعلى العالم العربي الحديث سواء بسواء!

التعليم والتربية، حيث يلقّن الأطفال، كما يلقّن من يكبرونهم في السن من الطلبة، أن يُجلّوا ويحتفوا بفذاذة تراثـهم» (عادة، وبطريقة بغيضة، على حساب تراثات الآخرين). وإن هذا الكتاب لَمُوجّه إلى مثل هذه الأشكال من التعليم والفكر المفرّغة من النقد والتفكير- كتصحيح وتقويم، وكبديل صبور، وكإمكانية استكشافية صراحة.»



وفي مـوقـعـه الإنسـاني المشـبـوب، يرى سـعـيـد - بعـينين نسريتين - الانفصـامـاتِ التي تنشأ، والحـواجزَ التي تُنصب، والهويات والسرديات التي تُخترع، وكلها معمِّق للتنافر والنزاع والصراعات الاحتدامية بين الإنسان والإنسـان، والمجتمع والثقافة وغيرهما. ويرى ذلك كلّه نتيجة للامبريالية والاستعمار، ثم يراه متجسِّداً بوضوح جارح في المنتجات الاختلاقية الفنية والإبداعـيـة لكلا الطرفين، على جـانبيْ مـا يسـمـيـه «الفـالق الامبريالي». هوذا يرسم بعض خطوطه العامة:

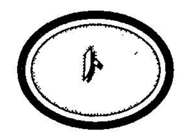
«إن هذا النظام العالمي، الذي ينتج ويفصح عن الثقافة، والاقتصاد، والقوّة السياسية جنباً إلى جنب مع معامِلاتها coefficients العسكرية والسكانية لَيملك ميلاً مؤسساتياً لإنتاج صور عبرَقومية [مضـخّمَة] خارجة على المقياس تمارس الآن إعادةَ توجيه الإنشاء الاجتماعي والعملية الاجتماعية العالَمين كليْهما. خذ على سبيل المثال ظهور «الإرهاب» و«الأصولية» مصطلحين مفتاحين في الثمانينات من هذا القرن. أولاً، لايكاد يكون بوسعك أن تبدأ في تحليل النزاعات السياسية بين السُّنة والشّيعة، أو الأكراد والعراقيين، أو التاميل والسنهاليين، أو السيخ والهندوسيين - والقائمة طويلة - دون أن تضطر في نهاية المطاف للجوء إلى قُصْلات categories وصور «الإرهاب» و«الأصولية»، التي اشتُقّت كلّياً من الشواغل والمصانع الفكرية في المراكز الحواضرية مثل واشنطن ولندن. وإنها لَصُورٌ مخيفة تفتقر إلى المحتوى التمييزي والتحديد، بَيْد أنها تدل على القوة والاستحسان الأخلاقيين لكلّ من يستخدمها، وعلى الاستدفاعية والتجريم الأخلاقيين لكلّ مَنْ تشير اليه وتخصِّصه. ولقد قام هذان التقليصان العملاقان باستنفار الجيوش وتعبئتها كما استنفرا وعبّآ المجتمعات المتبعثرة...

وهكذا يكون أنه في مجتمعات القرّاء المنفتحة والمعنيّة، مثلاً، بظهور أدب أنكلوفوني أو فرانكوفوني في مرحلة ما بعد الاستعمار، لا توجِّه التشخصات المتبطنةَ وتتحكّم بها الاكتناهاتُ الاستنوالية، أو الحدسُ المتعاطف المثقّف، أو القراءة التي تستند إلى اطلاع واسع، بل عملياتٌ أكثر خشونة وأشد أدواتية هدفُها تعبئة الموافقة والإقرار، واجتثاثُ الانشقاق والمروق، وتشجيع حمية وطنية تكاد تكون عمياء. وبوسائل كهذه تُضمَن إمكانية حكم أعداد كبيرة من البشر تُقمَع (أو تخدَّر) طموحاتُها إلى الديمقراطية والتعبير، وهي طموحات تملك طاقة التعويق والتعطيل، في مجتمعات الجماهير بما في ذلك، طبعاً، المجتمعات الغربية.

إن الخوف والرعب اللذين تولّدهما الصورُ المضخّمة بمقياس مفرط لـ«الإرهاب» و«الأصولية»- ولْنسمِّها شخوصاً لمتخيَّل عالمي أو عبرقومي مكوّن من شياطين أجانب - ليسرِّعان خضوعَ الفرد للمعايير المهيمنة في اللّحظة الراهنة. ويصدق هذا على المجتمعات ما بعد الاستعمارية الجديدة بقدر ما يصدق على الغرب عامة والولايات المتحدة بشكلٍ خاص. وهكذا فـأنْ يعـارض المرء الشـذوذيةَ والتطرّفَ المتـأصلين في الإرهاب والأصولية - والمثل الذي أقدمه لا ينطوي إلا على قدر ضئيل من المحاكاة الساخرة - يعني أيضاً تدعيم الاعتدال، والعقلانية، والمركزية التنفيذية لروحية جمعية غامضة التحديد «غربية»... والمفارقة اللاذعة هي أنّ هذا المحرّك الحيوي، بدلاً من أن يمنح الروحية الغربية الثقة بالنفس والشعور بالسَّوائية الآمنة اللذين يرتبطان في أذهاننا بـ<امتلاك> الامتيازات والاستقامة، فإنه ينفحـ«نا» بغضب وروح استدفاعية حقّانيين righteous يبدو من خلالها «الآخرون» في النهاية أعداء، عاقدي العزم على تدمير حضارتنا ونهجنا في الحياة.

إن ما قدّمتُهُ لا يعدو أن يكون خُطاطة <اسكتش> سريعة للكيفية التي تقوم بها هذه الأنساق من السّننية الإكراهية وتعظيم الذات بمزيد من التدعيم لقوّة الإقرار غير المحص والمذهب غير القابل للتحدي. ولأن هذين يُرهَفان ببطء مع مرور الزمن وعبر قدر كبير من التكرار، فإن الردّ عليهما من قبل الأعداء المخصوصين يأتي، للأسف، بحسميّة [نهائية] مطابقة. وهكذا يقوم المسلمون، والأفارقة، والهنود، واليابانيون، بمصطلحاتهم الجاهزة الخاصة، ومن داخل أمكنتهم المحلية المهدَّدة، بمهاجمة الغرب، أو الأمركة، أو الامبريالية بقدر من العناية بالتفاصيل، والتفريق النقدي، والتمييز، والامتياز، لا يربو على ما كان الغربُ قد اسبغه عليهم . والأمر ذاته ينطبق على الأميركيين، الذين تقارب الحميةُ الوطنية بالنسبة اليهم درجة الألوهية. وإن هذا في نهاية المطاف لمحرّك حيوي عبثي لا عقلانية فيه. فأيّاً كانت الأهداف التي تسعى اليها «حروب الحدود» فإن هذه الحروب مفقِرة موهنة...

وإنّ هذه الحروب الحدودية لتعبير عن عمليات خلق الجواهر es-sentializations - أفرقة الأفريقي، شرقنة الشرقي، غربنة الغربي، امركة الأميركي، لزمن غير محدود ودون أن يكون ثمّة من بديل (إذ إن الجوهر الأفريقي، والشرقي، والغربي لا يمكن إلا أن يظلّ جوهراً) - وذلك نسق مـايزال ينقّل مـحـمـولاً من عـهـد الامـبـريالـيـة التـقـليـديـة (الكلاسيكية) وانظمتها».



ونقيضاً لهذه الهويات العزلوية المتشبثة بتاريخ متخيَّل، وذات متوهِّمة، وسرديات مختلقة، يؤسِّس سعيد روحَ الهيام بالإنسان، والتهيام، والترحال، والانسراب إلى العالم دون قيود أو حدود، روحَ الانخلاع من نقطة ثابتة، وانتماءٍ واحد متحجر، وتاريخ متناسق عضـوي يُتَصـور له الكمـال، ويرحل في تناقضـات العالم ولاتجانسية الثقافات والمجتمعات، ويتلمّس تبرعم الطاقات والقوى الجديدة التي تعد بثقافات مغايرة، وروح أعظم ثراء في نزوعها الإنساني. ولعلّ في المقاطع التالية ما يكفي لتجسيد هذه الروح الجديدة في عمله :

«كل هذه الطاقات المضادة الهجينة، الفاعلة في العديد من الميادين والأفراد واللحظات توفّر منجمعاً أو ثقافةً تتكون من إشاراتٍ وممارساتٍ وافرة معادية للنظام antisystemic، <وتؤسس> لوجود إنساني جماعي (لا مذاهب ولا نظريات مكتملة) غير قائم على الإرغام والسيطرة. ولقد كانت <هذه الطاقات> وقوداً لانتفاضات الثمانينات، التي تحدثت عنها سابقاً. إن الصورة السلطوية، الإرغامية، للإمبراطورية، التي تسلّلت إلى الكثير من إجراءات الإتقان المتميِّز الفكري التي تحتلّ مكانة مركزية في الثقافة الحديثة وسيطرتْ عليها، لَتجد نقيضها في الانقطاعات القابلة للتجديد، التي تكاد تكون رياضية الروح، للمشوبات impurities الفكرية والدنيوية: الأجناس الخليطة، الجمع غير المتوقع بين التقليد والجدة، التجارب السياسية القائمة على منجمعات من الجهد والتأويل (بالمعنى

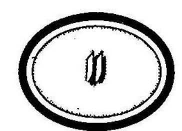
الأوسع للكلمة) بدلاً من الطبقات أو شركات الملكية والمصادرة والقوة.

إنني لأجد نفسي أعود مرة بعد مرة إلى مقطع شابح الجمال لهوغو أُف سان فكتور، وهو راهب ساكسوني عاش في القرن الثاني عشر :

"إنه، إذن، لمصدر فضيلة عظيمة للعقل المجرّب أن يتعلّم، شيئاً فشيئاً، أولاً أنْ يتغيّر في الأمور المرئيّة والزائلة، من أجل أنْ يكون قادراً بعد ذلك على أن يخلّفها وراءه تماماً. إنّ المرء الذي يجد وطنه حلواً مايزال مبتدئاً غضّاً؛ أمّا مَنْ يكون له كلُّ ثرىً مثلَ بلده الأصلاني فلقد اشتدَّ عوده؛ لكن الإنسانَ الكامل هو الذي يكون العالم كلّه بالنسبة له مكاناً أجنبياً. إنّ الروح اليافع قد ركّز حبّه على بقعة واحدة من العالم؛ والشخص القوي قد نشر حبّه على الأمكنة كلّها؛ أمّا الرّجل الكامل فقد أطفأ شعلة حبّه".

يقتبس إريك أويرباخ، الباحث الألماني العظيم الذي قضى سنوات الحرب العالمية الثانية منفياً في تركيا، هذا المقطع أنموذجاً لكلّ مَنْ يرغب في تجاوز مقيّدات الحدود الامبريالية، أو القومية، أو الأقاليمية. عبر هذا الموقف وحسب يقدر المؤرّخ، مثلاً، أن يشرع في فهم التجربة الإنسانية ومدوّناتها المكتوبة بكلّ تنوّعها وخصوصيتها؛ ومن غير ذلك يبقى المرء ملتزماً بالإقصاءات وردود الفعل المتحيّزة أكثر ممّا هو ملتزم بالحرية السلبية للمعرفة الحقيقية. لكنْ لاحِظْ أنّ هوغو يوضح مرّتين أنّ الشخص «القوي» أو «الكامل» يحقّق استقلاله وتجرُّده بالعمل من خلال الالتصاقات والتعالقات لا برفضها. إنّ المنفى مُستندٌ إلى وجود موطن المرء الأصلاني، وحبّه له، ووجود وشائج حقيقية معه؛ والحقيقة الكونية للمنفى لا تكمن في أنّ المرء قد فقد ذلك الحب أو الموطن، بل في أنّ في كلٍّ منهما طبعياً فقداناً غير متوقع وغير مستحبّ. تأمّل التجارب إذن وكأنّها على أهبّة أن تختفي : تُرى أي شيء فيها هو ذلك الذي يرسو بها ويجذّرها في الواقع ؟ ما الذي ستحفظه أنتَ منها، ما الذي ستتخلى عنه، ما الذي ستستنقذه؟ من أجل أن تجيب على أسئلة كهذه ينبغي أن تتحلى بالاستقلالية والتجرُّد اللذين يتحلّى بهما من كان وطنه «حلواً»، لكن وضعه الفعلي يجعل مستحيلاً عليه أن يقبض من جديد على تلك الحلاوة، ويجعل أكثر استحالة أن يستطيع أن يمتاح الرّضى والاكتفاء من بدائل يوفّرها الوهمُ أو المذهب الجامد، سواء أكانت هذه البدائلُ مشتقّةً من الاعتزاز بالموروث الخاص للمرء أم من اليقينية حول من نكون «نحن».

لا يشكل أحد اليوم شيئاً واحداً محضاً. إن لاصقات <القاب> مثل هندي، أو امرأة، أو مسلم، أو أميركي ليست بأكثر من نقاط انطلاق سرعان ما تُخلَّف وراءنا إذا ما تمّ اتّباعها لحظة واحدة إلى مجال التجربة الفعلية. لقد عزّزت الامبريالية خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني. غير أنّ أسوأ هباتها وأكثرها اتّساماً بالمفارقة الضديّة هي أنّها جعلت الناس يعتقدون أنّهم بيض، أو سود، أو غربيون، أو شرقيون فقط، أو بشكل رئيسي، أو بشكل حصري. لكن كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص، فإنهم بالضبط أيضاً يصنعون ثقافاتهم وهوياتهم الأعراقية. ليس بوسع أحد أن ينكر الاستمراريات الملحّة للتراثات العريقة، والسكنى المعززة المتّصلة، واللّغات القومية، والجغرافيات الثقافية، لكن لا يبدو أن ثمة من سبب سوى الخوف والتحيز للمضي في الإلحاح على انفصاليتها وتمايزها، كأنما ذلك هو كل ما تدور عليه الحياة الإنسانية. إن البقاء على قيد الحياة، في الواقع، ليدور حول العلائق بين الأشياء؛ وبعبارة إليوت فإنّ الواقع لا يمكن أن يُحرَم من «الأصداء الأخرى [التي] تقطن الحديقة». إنه لأعظم نفعاً - وأكثر صعوبةً - أن نفكر بمحسوسية وتعاطف، طباقياً، بالآخرين من أن نفكر بـ«نا» فقط. بيد أنّ ذلك يعني أيضاً ألاّ نحاول أن نحكم الآخرين، ألا نحاول أن نصنّفهم أو نضعهم في تراتبيات، ويعني - فوق كل شيء - ألاّ نُكرّر باستمرار أن ثقافتـ«نا» أو بلاد«نا» هي الأولى...».



غير أنّ امتياز موقف ادوارد سعيد وروعته من منظور المقاومة الإنسانية، والفكر النقدي التثويري، يكمُنان بالضبط في أنّه في عصر اللايقين، وانهيار السرديات الجليلة الكبرى، كما يسمّيها ليوتار، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، يتألّق بإيمان راسخ ويقين كلّي بأنّ الروح الإنسانية لم تُسحق بعد. فيرفض خرافة «نهاية التاريخ» التي ابتكرها فوكوياما ترسيخاً للعقائدية الأميركية (كما يرفض، في عمل تال لـ **الثقافة والامبريالية**، منظومة «حتمية الصراع العدواني بين الثقافات والحضارات»، كما صاغها صاميول هنتينغتن)، ويمضي باحثاً عن نبضات الروح الخلاّقة في كل مكان يقدر أن يتلمس قبساً منها فيه. وإنّه، بما يشبه المعجزة في هذا القرن الذي انهارت فيه إمكانية المعجزات، ليجد بعضاً من هذه القوى المتبرعمة البازغة، ويبلورها بقوة تمنح الشعور بالأمل، دون ان تخلق التفاؤلَ الاعتباطي الطوباوي الساذج. هوذا يحدِّد بعضها:

يرفض سعيد خرافة «نهاية التاريخ» ومنظومة «حتمية الصراع بين الحضارات» ويبحث عن نبضات الروح الخلاّقة في الحركات الديموقراطية والإنتفاضة، والحركة النسائية، والحداثة!

«...وذلك نسق مايزال ينقّل محمولاً من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وأنظمتها. ما الذي يقاومه؟ ثمّة مثل و[illegible] يكشف عنه إيمانويل فالرْشتاين ويسمّيه الحركات المضادة للنظُم، التي ظهرت كإحدى عقابيل الامبريالية التاريخية. ويوجد في الآونة الأخيرة عددٌ كافٍ من هذه الحركات المتأخرة في مجيئها لمنح قوّة العزيمة حتى لأشد المتشائمين تصلّباً: الحركات الديمقراطية على ضفاف فالق الاشتراكية كلّها، والانتفاضة الفلسطينية، وحركات شتّى اجتماعية، وبيئية، وثقافية، عبر أمريكا الشمالية والجنوبية، والحركة النسائية. ومع ذلك، فمن الصعب على هذه الحركات ان تولي اهتماماً للعالم فيما وراء حدودها الخاصة، أو أن تمتلك المقدرة والحرية لإصدار التعميمات عليه؛ فإذا كنت تنتمي إلى حركة معارضة فلبينية، أو فلسطينية، أو برازيلية فإن عليك ان تتعامل مع المتطلبات التكتيكية واللوجيستيّة للكفاح اليومي. ورغم ذلك فإنني اعتقد أن جهوداً من هذا النمط تقوم بتطوير استعداد إنشائي <خطابي> مشترك، أو... خريطة للعالم متبطنة، إنْ لم يكن ما تقوم به تطويراً لنظريّة عامة. وقد يكون بوسعنا ان نبدأ الآن بالحديث عن هذه الحالة المراوغة بعض الشيء من المعارضة، وعن استراتيجياتها الآخذة بالبزوغ، بوصفها إفصاحاً معارضاً عالمياً».

...

«... منذ صدور **الثابت والمتحول** في ثلاثة مجلدات بين عامي ١٩٧٤ و ١٩٧٨، مايزال ادونيس، وحيداً دون عون تقريباً، يتحدى الاستمرار الملحاح لما يعتبره الموروث المتحجر، المقيّد بالتقاليد العربية - الإسلامية، العالق لا في الماضي فحسب بل في إعادات قراءة متصلّبة صارمة وسلطوية للماضي. يقول ادونيس إن الغرض من إعادات القراءة هذه هو منع العرب من مواجهة الحداثة مواجهة حقّة. ويربط أدونيس في

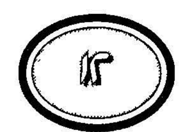
كتابه عن الشعريات العربية <**الشعرية العربية**> القراءة الحرفية المتصلّبة الجامدة لشعر عربي عظيم بالحكّام.. فيما تجلو القراءة التخيلية الخلاّقة انه في قلب التراث التليد <الكلاسيكي>...، ثمّة تيار احتجاجي رافض تخريبي يجابه السننية الظاهرية التي تعلنها وتتبنّاها السلطات الزمنية. ويكشف أدونيس كيف أن حكم القانون في المجتمع العربي يفصل السلطة عن النقد، والتقليدَ عن الابتكار، حاصراً التاريخ بذلك في مرمَّزة <نظام ترميز> مضنية من السوابق التي تُكرّر إلى ما لا نهاية. ويضع نقيضاً لهذا النظام قوى الحداثة النقدية التي تتحلّى بالقدرة على الحل والإذابة».

و يمضي سعيد في تقصّيه، ليشير إلى قوى أخرى، وحركات، ومبدعين بعينهم في أمكنة متباينة من العالم تشكل هذا المحور الجديد لفكر مايزال قادراً على الكشف، والصراع، والطموح إلى مستقبل أبهى خارج أسر الفصلات المرعبة التي تولّدت من الامبريالية والسننيات وانفصاليتها، ومن لايقينية «نهاية الحداثة»:

١١-١ «ومع الاستنفاد والإنهاك الفعلي للأنظمة الكبرى والنظريات الكليّة... ندخل مرحلة جديدة تمتاز باللايقينية الهائلة. وذلك ما مثّله بقوة ميخائيل غورباتشيف قبل أن يخلفه الأقلّ لايقينية بكثير: بوريس يلتسين. فلقد عبرت البريسترويكا والغلاسنوست (إعادة البناء، والانفتاح)، الكلمتان المفتاحيتان المرتبطتان بإصلاحات غورباتشيف، عن عدم الرضى عن الماضي، وفي حدٍّ أقصى، عن آمال مبهمة حول المستقبل؛ لكنهما لم تكونا نظريات ولا رؤى. وكشفت أسفاره القلقة بالتدريج خريطةً جديدة للعالم، ومعظمه، إلى حد يكاد يكون مخيفاً، متداخل متبادل الاعتماد، ومعظمه غير مخطّط بعدُ فكرياً، وفلسفياً، وأعراقياً بل حتى تخيلياً. جماهير غفيرة من البشر، أعظم عدداً وآمالاً من أيّ وقت مضى، تريد أن تأكل بشكل أفضل وبتواتر أكبر؛ وأعداد كبيرة أيضاً تريد أن تتحرك، وتتحدّث، وتغنّي، وتلبس. ولئن كانت الأنظمة القديمة عاجزة عن الاستجابة لهذه المطالب، فإنّ الصور العملاقة التي أسرعت في تشكيلها وسائلُ الإعلام والتي تستفز العنف المدبّر والاستجنابية xenophobia المسعورة لن تجدي أيضاً. إنّ من الممكن الاعتماد على فعالية هذه الوسائل للحظة عابرة، غير أنها سرعان ما تفقد قدرتها على الاستنفار والتحريك. إذْ ثمة تناقضات كثيرة جداً بين الخطط التقليصية والبواعث والدوافع الجامحة الكاسحة.

إنّ التواريخ والتراثات والجهود، القديمة المخترعة، من أجل الحكم تفسح المجال الآن لنظريات أجدّ وأكثر مرونة واسترخاء حول ما هو متفاوت وبالغ التوتر والحدة في اللحظة المعاصرة. في الغرب، استغلت مابعد الحداثة ما يتّسم به النظامُ الجديد من انعدام للوزن لَيّ - تاريخي ahistoric، ومن استهلاكية، ومَعْجَبَيّة spectacle. وترتبط معها في ذلك أفكار أخرى مثل ما بعد الماركسية وما بعد البنيوية، وهي متنوعات مما يصفه الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو بـ«الفكر الهزيل» لزمن «نهاية الحداثة». ورغم ذلك ففي العالم العربي والإسلامي مايزال كثير من الفنّانين والمفكرين مثل أدونيس، والياس خوري، وكمال أبوديب، ومحمد أركون، وجمال بن شيخ، معنيين *بالحداثة* ذاتها، التي مازالت بعيدة جداً عن أن تكون مستنفَدة أو منهَكة، ومازال <تشكّل> تحدياً رئيسياً بارزاً في ثقافة يسيطر عليها التراث والسننية. وهذه هي الحال أيضاً في الكاريبي، وأوروبا الشرقية، وأميركا اللاتينية، وأفريقيا، وشبه القارة الهندية؛ وإن هذه الحركات لتتقاطع ثقافياً في فضاء عوالمي <كوزموبوليتاني> ساحر ينفحه بالحياة كتّابٌ ذوو شهرة عالمية مثل سلمان رشدي، وكارلوس فيونتس، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا، الذين يتدخلون بقوة لا كروائيين فقط بل كمعلّقين وكتّاب مقالات. وين[illegible]مّ إلى مناظرتهم حول ما هو حديث أو ما بعد حديث السؤالُ القلق الملحّ : كيف ينبغي لنا أن نقوم بالتحديث، في أوضاع الغليان الزلزالي الذي يعانيه العالم اليوم وهو يتجه نحو نهاية القرن، أي: كيف لنا أن نحفظ الحياة عينها في حين أنّ المطالب اليومية المبتذلة للزمن الحاضر تهدد بأن تبز الحضور الإنساني وتسبقه ؟».

١١-٢ «ولقد اندثرت الآن الثنائيات الضدية العزيزة على قلوب المشروعين الامبريالي والقومي، وبدلاً من ذلك أخذنا نحسّ الآن بأن السلطة القديمة لا يمكن ببساطة أن تستبدل بسلطة جديدة، بل إن تحالفات وتموضعات واصطفافات جديدة مصوغة عبرالحدود، والأنماط، والأمم، والجواهر، قد أخذت تظهر للعيان بسرعة، وأن هذه التموضعات الجديدة هي الآن ما يستفز ويتحدى مبدأ الهوية، وهو مبدأ سكوني...»



بين ما يستحق تأمّلاً خاصاً في تأويل سعيد لازدهار الرواية الغربية، وازدهار الرواية في العالم المستعمَر، تصوُّره الفضائي الجغرافي. فالرواية، بل السرد عامة، من هذا المنظور، حركة في الفضاء، تجاوز لحدود الذات الثقافية إلى فضاءات تقع خارجها. وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعوالمٍ خارجية. ويتم في العالم المستعمَر بحركة معاكسة، يمثّلها، في نموذج جيّد يدرسه سعيد، ما يقوم به الطيب صالح في **موسم الهجرة إلى الشمال**. وأحد وجوه امتياز تصوّر سعيد أنه يسمح بإدراج منظومتي إيان واط وباختين في آن واحد ضمنه. لكن امتيازه الضمني الأكبر هو أنه يسمح بتأمل تاريخ الكتابة السردية من منظور جديد، وتفسير ظواهر قديمة خارج النزاعات الراهنة. لقد نشأ السرد العربي، مثلاً، في الفترة الأولى من الإسلام والعصر الأُموي على أيدي القصّاصين. ولقد ارتبط فنّهم بالضبط بالفتوحات وتجاوز الفضاء المحلّي العربي. ولم يكن أدب المغازي والسير إلاّ تجسيداً واحداً لنشوء فنّ السرد في هذه الأطر. بهذا المعنى يمكن أنْ نرى أنّ منظومة سعيد تصدق خارج الإطار التاريخي والجغرافي الذي طوّرها من أجل دراسته، وهو أوروبا إبان المدّ الاستعماري والامبريالي. وإذا كان الأمر ذلك، فإن مقولة النشأة الحديثة للسرد العربي تصبح باطلة، ويبدو الأمر مساراً تاريخياً تنامى فيه فنُّ السرد العربي في أُطر تاريخية معينة، واتّخذ أشكالاً قادرة على تجسيد البِنى القائمة تاريخياً في السياق المكاني والزماني المحدّد، وجاءت **ألف ليلة وليلة** ذروة من ذرى تطوُّره وتناميه. لكن تقلص الفضاء اللاحق قلّص مدى الخيال السردي كذلك، وأعاده إلى شرنقة مغلقة. بهذا المعنى أيضاً، لا يكون ظهور الرواية في أوروبا بشكلها التقليدي إلا إحدى حلقات تحوّلات فن السرد؛ أي أنّه تحقُّقٌ لإمكانية واحدة بين إمكانيات لا حصر لها. ومن الدّال، والمفارقة الضدية، أنّ الرواية الأوروبية في عصر اتّساع الفضاء الامبريالي، طورت بنية سردية مغلقة، اختلاقية صرفاً، متمايزة عن الواقع منفصلة عنه.. وأنّ الرواية الحديثة، مع تقلُّص المد الامبريالي واحتلال الفضاء الخارجي، وضمور دور «البورجوازية» الأوروبية، تتحوّل الآن باتّجاه الأشكال الروائية التي سبقتها، وتخلع عنها

إهاب المقومات التي اتخذتها إبان العصر الامبريالي التقليدي، وتقترب من الأشكال السردية التي عرفتها الثقافة العربية سابقاً والتي يمكن وصفها بأنها بنى سردية مفتوحة، ومختلطة، وغير قابلة للتصنيف الأجناسي السهل المؤطر الدقيق، ومزيجة على مستوى الواقع والخيال، والمعقول والسحري، والشعر والنثر، واللغات والأصوات، والأمكنة والمواقع والمشهديات، وعلى مستوى الطبقات الاجتماعية التي تجسّد عوالمها، والتي تتوجّه إليها، وحضور الرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستوى تعدّد الرواة، والأنماط السردية، والدوائرية الحكائية. ومن المنظور نفسه نفهم ظهور شكل روائي في العربية مرتبط بقاعدة اجتماعية معينة، وتصوُّر معيّن للفضاء، وببنية سردية محدّدة. إنّ نشوء فنّ المقامة من فنّ الافتراء، كما وصفه بديع الزمان الهمذاني الذي قدم أوّل تحديد أعرفه يقوم على التمييز بين التاريخي والافترائي كنقيض للسرد التاريخي، وبروزَ أنهاج السرد العجائبي كأشكال تجاوز فضائية تنتقل من فضاء الدنيا والعالم الحسّي المحدود إلى الماورائي اللانهائي عبر الخيال، أو اللاموجود، عبر الحلم؛ ثم تجديد شكل المقامة؛ وظهور شكل الرواية المغلقة الافترائية تماماً (الصيغة القريبة من الرواية الأوروبية) مرتبطة بالفضاء الأوروبي، والرحيل إليه؛ ثم شكل النص المفتوح واختلاط العوالم، لقابلة الآن للمعاينة من منظور جديد في ضوء أطروحات ادوارد سعيد.

٣

لكتابة ادوارد سعيد سمات ومؤشرات أسلوبية ولغوية يتفرّد بها، بين كبار كتاب النثر الإنكليزي اليوم. وإذا كانت مقولة «الأسلوب هو الرجل» صحيحة أحياناً – وهي في كثير من الأحيان خاطئة، لأن الأسلوب أيضاً قِناع الرجل، وحجابه عن العالم، – فهي صحيحة صِحّة لذيذة بالإشارة إلى سعيد. من هنا يمكن وصف كتابته بالشفافية، بمعنى أنها تشف عن ذاته، لا بمعنى الرقّة والعذوبة والليونة.

أوّل هذه المؤشرات: جلال في اللُّغة والتركيب، وجزالة وشِدّة أسر – بلغة نقّادنا القدماء –، ودرجة باهرة من الجدية في اللهجة والتناول. نادراً ما تشف جملته عن سخرية، أو كلبية، أو استخفاف. وهو حين يكتب منتقداً لأحد بحدّة، فإنّه يصوغ ما هو أصلاً لهجة ساخرة، بصيغة تخرجه من السخرية إلى المفارقة اللاذعة. كأنّه لا يعرف كيف يضحك أو يلهو أو يلعب أو يستخف. وثاني مؤشراته: ألق وتوهج، وجيشان عاطفي، وشبوب وشَبق للحياة والجدال والتفنيد والإقناع. ثم إنه مفتق معانٍ ودلالات لا يضارَع، يدير النقطة الواحدة في محاجته في أمر ما دورات تكاد تستنفد كل ما يمكن أن تسمح به من إمكانيات؛ وفي الكثير مما يستخرجه منها، يستخرج نادراً ما كانت العين لتراه بسهولة لولا أن قام هو بكشفه، ويؤدّي ذلك إلى طول في الجملة، وإسهاب في المناقشة، وتفريع لعبارة إلى عبارات منضوية، وإدراج بين أقواس لنقاط جزئية تزيد منظومته اكتمالاً، وتقدم عليها الأدلة، لكنها تزيد حَبْك نسيجه، وتشابكَ خيوطه، وتعقيدَ منظوره. وبين مؤشرات كتابته الباهرة، احتشادٌ بالصيغ الصرفية التي تشعّ وتتوهج تضخيماً أو تحسيناً أو تطويراً، من نمط ما يفعله المفعول المطلق في العربية. وأكثر هذه الصيغ تكراراً وتخللاً لكتابته صيغةُ الظرفية بالإنكليزية التي تحدّد درجة حدوث أو هيئته أو قدره، كما تتمثّل في إضافة الـ لاحقة «ly» إلى الصفة: beautiful = beauti-fully, full= fully. ويندر أن تخلو جملة من جمل سعيد الطويلة من هذه الصيغة، وهي، بجلاء، تُخرج الجملة الوصفية الخبرية المحايدة إلى جملة موقفية، تحدد شعور الناطق لها مما يقوله؛ ولذلك دلالة عميقة سأفصّلها بعد قليل. والسمة الثالثة التي ترفد هذه السمة استخدامُ الكلمات ذات الحقول الدلالية الهائلة، فهي تكثر في كتابته كثرة لا أعرف مثيلاً لها في الإنكليزية، ويندر ما يماثلها في العربية. يندر أن ترد جملة طويلة نسبياً دون كلمة من هذا المعجم التالي : «هائلة، ضخمة، كبيرة، مرموقة، صاعقة، مدوِّخة، صادمة، كاسحة، مجتاحة، فائقة، خارقة، باهرة، لا تحصى، لا تنسى»؛ وكل هذا المعجم تَفجُّر انفعالي، وشبوب، وشبق، وموقف متأزم حاد، عاطفي، شخصي؛ لا حيادية فيه من الاشياء والعالم. وإلى جانب هذا المعجم هناك نظيره السلبي في دلالاته؛ فالأشياء عند سعيد في سلبيتها: «مروعة، قبيحة، بشعة، مهولة، مفزعة، مخيفة، دنيئة، خسيسة».

إنه لأكبر من الحياة، هذا الذي تنضب في عروقه الحياة، وسرطان الدم يمتص نسغه وهو يهدر عبر العالم بفكره وحيويته وشبوبه ومعرفته!

أي أننا هنا مع كاتب يتألق متوهجاً مشعاً من داخل ذاته عبر أعضائه كلّها، لا حجاب بينه وبين الأشياء، والأفكار، والثقافات، والمفكرين، والعالم، بل هو على احتكاك وتعارك وتلاحم مع كل شيء. وكلّ ذلك مفصح بقوة عن جوهر موقفه الفكري ومنهجه النقدي ومتساوقٌ متناغمٌ بجمال معه، وهو استحالة أن يكون الإنسان محايداً متجرداً، وأن انخراطنا في دنيوية العالم الذي نعيش فيه هو معنى وجودنا. وهو في هذا الكتاب أكثر من غيره يحمل حملة صادمة باهرة كاسحة (لأستعير مصطلحاته) على ادعائيات المعرفة الغربية بالموضوعية، ويكرر مع فانون أن الموضوعية للأصلاني هي دائماً ضده. لكن سعيد حقّق من الشهرة والمكانة المرموقة جامعياً وعالمياً ما يجعل تخليه عن الموضوعية والتجرد منهجاً فكرياً لا نقطة ضعف وكعب أخيل.

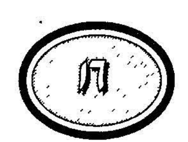
تتوحد هذه السمات وتنصهر كلها في بنية جملة فريدة بين الكتاب بالإنكليزية اليوم، هي الجملة التي تنسج نسقاً ثلاثياً غالباً، ورباعياً أحياناً. أمّا على مستوى الصفات، فهو غالباً ما

يصف شيئاً بثلاث صفات، كأن الاشياء لا يمكن أن تكون لها سِمة واحدة، أو بعطف ما يقول ثلاث مرات، (مذكراً إلى حدٍّ ما بأسلوب طه حسين، لكن بروحية مغايرة تولّد الحركية بدل الثبات). والدلالة العميقة لهذه البنية هي الشبوب العاطفي، والتفريع، والولوج إلى تلوينات الفكرة والأشياء والمعاني، وقوة الحضور وشموخه. كأن نفساً هادرة تندفع في طريقها بشهوة لامتلاك العالم كلّه، ووصفه، وتحديده، ورسمه بحيث تتملّكه تملّكًا لا فكاك له منه.

وإن ذلك كلّه لَهُوَ ادوارد سعيد، الذي أعرفه، صديقاً حميماً، وباحثاً شاهقاً، ومفكّراً سامياً، ومشتعلاً، في ذلك كلّه، بشبق وشهوة لا يضاهيان. هو القوي في صداقاته وعداواته، في أوجاعه واغتباطاته، المتفجّر في قطعة موسيقية يعزفها لأصدقاء يتسامرون في دفء بيته، وفي مقالة يكتبها للنيويورك تايمز دفاعاً عن فلسطين. إنه لأكبر من الحياة، هذا الذي تنضب شيئاً فشيئاً في عروقه الحياةُ، وسرطانُ الدم يمتص نسغه، وهو يهدر عبر العالم بفكره وحيويته وشبوبه ومعرفته، التي لا تحصى ولا تنسى ولا تضاهى. أقول له أحياناً، بشفقة المحب: «ادوارد، لماذا لا تهدأ قليلاً، وترتاح قليلاً، وأنت على ما أنت عليه، فتقعد عن السفر، وقبول الدعوات، والتناثر في العالم؟ وما أنت بحاجة إلى شيء من ذا كلّه، فلقد بلغت ما بلغت». فتزوغ في عينيه ومضة متردّدة، قبل أن تأتي الكلمات مزيجاً من الجرح والعزيمة، وفيها رعشة لا تتلمسها إلا نفسُ الصديق الصدوق: «لا أريد أن أهدأ، سأمضي إلى نهاية الشوط، إلى أن أسقط، أريد أن أفعل كل ما أريد أن أفعله. إذا هدأت، كأنني أعترف للمرض بالقهر. وما أنا بقادر على ذلك!».

ثم إن بين سماته المذهلة بحق، ثراء لغته الفاحش. لا أعرف باحثاً في الإنكليزية اليوم يتَنَوَّع معجمه الشخصي تنوع معجم ادوارد سعيد. وفي كلامه ما لا تجده إلاّ في القواميس الكبيرة، وفيه ما لا تجده حتى فيها. هذا الثراء اللغوي ليس عقدة الأجنبي بإزاء اللُّغة يدلل على إتقانه لها بكونه ملكياً أكثر من الملك، كما يمضي التعبير، بل هو جزء من الانسحار باللُّغة، والافتتان بالكلمات، ومن الثراء الفكري، والنَّهم للعالم، والشبق للاتّساع والرحابة والاحتواء والاحتجان.

وبينها ايضاً تلويناته الأسلوبية، وتغييره لصيغ العبارات، داخل الجملة الواحدة، وتقطيعه لها بالفواصل، والعبارات الاصطلاحية الجاهزة، وخلط التركيب النظمي لها وقلبه وعكسه، كاشفاً بذلك عن هذا القلق واللااستقرار الفذّ الذي يتموّج ويضطرب في حناياه وفي فكره وفي علاقته بالعالم وبالثقافة وبالكتابة(...)



في حواراتنا الكثيرة، تنبثق بين آن وآن نقطة خلاف توشحها المودةُ بيني وبين ادوارد، الصديق، والمفكر الألمعي، المناضل العربي الفلسطيني، والباحث الإنساني الكبير. في محاضرات ألقيتها وشرّفني بأن قدّمني فيها، وفي أحاديث بيتية، وفي مطاعم وسهرات، حدث أن اتّخذنا موقفين مختلفين من قضايا تعني كلينا بعمق؛ وبين هذه القضايا إشكالية الهوية. ففيما يزداد ميل ادوارد عاماً بعد عام إلى تقليص أهمية الهوية كعامل فاعل إيجابياً في بناء الثقافة ويراها، في جلّ تجلياتها، إثماً قومياً أو فئوياً، أظلّ عاجزاً عن سلخ نفسي عن الوشائج التي تربطني بمفهوم مترسخ للهوية في عالم متأجج بصراع الهويات. في إحدى تلك المناسبات قلت له: «ادوارد، إن رؤيتك لجميلة مغوية، ورائعة في إنسانيتها؛ لكن في عالم تهدِّدُني فيه إسرائيل والغربُ يومياً في مصيري، وباجتثاث هويتي، ويوغل الأقوياءُ في تأكيد هوياتهم المتميزة المتفوقة، لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة. إن الحلم شيء والعالم شيء». وأرى فكر سعيد هنا في أزمة تقوّض بعض مرتكزاته <بالمدلول الدريدائي للتقويض>: فهو هو الفلسطيني العربي الذي لا أعرف الكثيرين ممن حاربوا دفاعاً عن الهوية الفلسطينية أكثر منه (لكن دون أن يحولّها أبداً إلى هوية انفصالية، عزلوية، عدائية من النمط الذي يهاجمه)؛ لكنّه، على مستوى آخر نبيّ رفض الهويات. وما أظنّه سيحلّ هذا التعارض في فكره وذاته، ولا أريد له أن يفعل، فهو أحد أسرار الوهج والقلق الإنساني اللذين يشعّان من كتاباته ويعطيانها حيويتها، ويميّزانها عن غيرها من كتابات نظرية حول خطر الهويات. بالضبط لأنه متجذّر في هويته، يبدو صراعه ضدّ الهويات الضيّقة إنسانياً، موجعاً، حاراً، حقيقياً، ومتاهياً – كما يحبّه أن يكون.

> **ادوارد، أنا لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية**

وترتبط بهذه المسألة مسألةُ الهجنة. فالثقافات في نظر سعيد كلّها هجينة، وبمقدار هجنتها يكون ثراؤها. و هذا الكتاب، كما تجلّى حتى الآن، حرب على مفاهيم الصفاء والنقاء والواحدية. ومع أنني شخصياً شننت مثل هذه الحرب، فإنني لا أدفع بقضية الهجنة إلى موقع الصدارة من تصوّر الثقافات وحيويتها. ولا أتبنى الهجنة في تجلياتها القصوى. فللهجنة حدود تنقلب بعدها إلى زندقة وبندقة. وليس من المصادفة أن

العربية في الجوهر ترى الهجين ذروةَ البياض الصافي والمختلط المستهجن في آن واحد. فالعربية من حيث هي لغة وبنية معرفية جسدت فهماً عميقاً للهجنة؛ وبين أوّل من تعامل ثقافياً مع هذا المفهوم المجتمعُ العربي العبّاسي الذي ابتكر مفهوم المولد، وهو في لغة سعيد ومريديه الهجين تماماً. ولقد أطرى العربُ المولدين، لكنهم أيضاً أدركوا أن الاندفاع في التوليد إلى مرحلة قصوى يضيع الوهج الحقيقي في الثقافات ويمسح شخصيتها – أي هويتها. وأنا أقرب إلى هذا المفهوم منّي إلى تقديس الهجنة التي يدافع عنها اليوم في العالم دارسون غير ادوارد سعيد ينتمي الكثيرون منهم إلى أقليّات <هندية وأفريقية غالباً> ويعيشون في خضم مجتمعات غربية تؤمن بعضُ قطاعاتها بالنقاء النازي، وترى الغريب دخيلاً ينبغي بتره، وتلويثاً للنقي ينبغي غسله والاغتسال منه. ومن الطبيعي أن يدافع هؤلاء عن الهجنة، لأنهم بذلك يبحثون عن مشروعية تحميهم، وعن إطار فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحوّل العالم الذي يتعرضون فيه للخطر إلى عالم يأمنون على أنفسهم منه. وبمصطلحات سعيد، فإن موقفهم الفكري، وإنتاجهم الثقافي، دنيويان أيضاً، ومتعالقان بعمق بالسياق الامبريالي الغربي الذي يعيشون فيه، وليسا قضية تصورية معزولة خالصة ومطوَّرة لمحض المتعة التأملية والصفاء الجمالاتي.

وأنا لا أشعر بمثل هذه العقدة، ولا ناقة لي فيها ولا صاروخ. إن انتمائي لا يتحدّد بوجودي في المجتمع الغربي؛ فأنا لا أسعى إلى الاندماج فيه، ولا أبحث عن مسوغ لوجودي في داخله. وهو بالنسبة لي منفى آخر، يحتل مرتبة تالية في النفي للمنفى الأوّل الذي هو الوطن. وفي الجوهر، أؤمن بغربة الإنسان في العالم، وبأنه يظلّ منفياً، وأن انبتار نفيه هو انبتار إبداعه ووهج فكره. وليس ثمّة ما هو أخطر على المفكر من الانتماء الحميم والذوبان في ثقافة والتواشج اللاامتميز مع الكتلة، أيّاً كانت الكتلة: عائلة، أو بلداً، أو وطناً، أو منفى. إن إبداع الفنّان كامن ومشروط في انفصامه، لا في ذوبانه؛ وقد يكون صحيحاً أنّه بقدر ما يكون انفصامه انفصامَ المنتمي، يكون وهجه عظيماً وألقه مضيئاً. غير أنّه، في هذه الحالة، يظلّ أقلّ بكثير من ذلك «الإنسان الكامل» الذي أشار اليه هوغو أوف سان فكتور.

في اللباب من كتاب ادوارد سعيد هذه الإشكاليات الفكرية، الروحية، الفردية، والثقافية التي تتعلق بعلاقات الثقافات والتواريخ والمجتمعات. وفيه أيضاً قراءة فذّة للمقاومة التي تفجّرت في العالم المضطهد المستعمر لا أعرف لها مثيلاً في الكتابة غربيّة كانت أو شرقية. وفي الفصل الذي يكتبه عن فانون خاصة ألَقٌ فكري يندر أن تجد له مضارعاً. وذلك بعض من تسويغ ما يجعله، في تقديري، جديراً بأن يوسم بأنّه كتاب عظيم. فها هوذا، لقارئ لم يكتب له، لكنّه كتب من أجله وأجل نظرائه من الذين تعرّضوا للقمع والتحيُّز والاستعباد ونزع الإنسانية، التي مارستها بكلِّ ألوانها الامبرياليةُ والمركزية الأوروبية سابقاً، والأوروبيةُ – الأميركية الآن، ومن الذين قاوموا هذا كلّه ودفعوا ومايزالون يدفعون ثمناً لمقاومتهم يتراوح بين القتل وبذل الدم والسجن والمذلّة والتعذيب والقلق والتوق والتبريح، ويتلوّن بألوان كثيرة سواها(...)

لندن





محمد منصور، حنون مجيد، لينا الحاج معلاّ، علي خيون، محمد عبد الوهاب، ابتسام عبد الله

ما له صاحب

[من أجواء الوسط الفني السوري]

محمد منصور

بدأتْ أُولى بوادر الكارثة، حين استبدَّ هوَسُ الكتابة بالسيِّد «فتحي سرسوقة» الملقَّب بأبي فوزي، صاحب ملحمة «الخلِّ الوفيّ»، ومالك بيت الأجرة الذي كنتُ أسكنه في الحيِّ نفسه.

في البداية، اتّجه أبو فوزي لكتابة القصّة، فراح يقصّ على زبائنه «شي صار وشي ما صار». ثم حاول أن يقرض الشعر بالطريقة نفسها... وبعد جهد جهيد استطعتُ أن اقنعه بأنّ للكتابة الأدبية أهلَها وناسها، وأنّها كمهنة الجزّار - مهنةٌ لها أصولها ومتطلّباتها-، وأنّ في الأدب ما يسمّى بـ«اللُّغة»، وأنّ من شروط الكتابة: إتقان قواعد النحو والإملاء، ومعرفة معاني المفردات ودلالاتها اللفظية والمجازية، وما إلى ذلك.

المهمّ، وبعد طول معاناة، اقتنع السيّد سرسوقة، وصرف النظر عن هذا الهوس الغريب الطارئ، وعاد إلى دكّانه، ولاسيّما بعد أن أيقن أنْ لا أمل في نشر مثل هذه الأشياء في الصحف والمجلاّت... كما أخبرتُهُ أنّ الصحيفة التي أعمل فيها لا تنشر إلاّ قصص الكتّاب المشهورين وأشعارهم.

كان ذلك منذ ستة أشهر على ما أذكر. لكن منذ أيّام فوجئتُ بأبي فوزي يطرق بابي بعد منتصف اللّيل - لمعرفته أنّني أقضي ليلي في الكتابة - ويدعوني بتهذيب جمّ إلى «زوج كلام» على فنجان قهوة!

أصارحكم أنني لم أكن مطمئناً لهذه الدعوة المفاجئة، وفي مثل هذا الوقت بالذات؛ فقد خشيت أن يكون «زوج الكلام» هذا له علاقة بأجرة البيت، أو بتجديد عقد الإيجار أو ما شابه. حاولتُ أن أعتذر عن قبول الدعوة.. إلاّ أنّ أبا فوزي حلف بالطلاق وبالثلاثة، وبأنّه لن ينام مع أيٍّ من زوجتيْه الليلةَ إلاّ إذا شرب القهوة معي!

حين دخلتُ غرفة الاستقبال في بيته، فوجئت بأكداس من الورق تعلو الطاولة وقد ضُمَّتْ بعضُها إلى بعض بطريقة فوضوية. وسرعان ما قرأ «أبو فوزي» علائم الدهشة والاستغراب على وجهي فبادرني قائلاً:

- لا يروح فكرك لبعيد يا أستاذ... أنا وعدتك أن أترك الأدب وفنونه.. ولكن، يعني، لا تؤاخذني، قرّرت صير كاتب تلفزيوني.

وحين حاولتُ أن أشرح للسيّد سرسوقة بعضَ ما سيعترضه من عقبات، وضع يده على فمي وتابع بحسم:

- أستاذ كتبتك، بالعامية... يعني لا تقول نحوي وإملاوي.. ايه، عليّ الطلاق، هذا المسلسل إذا ما بيقتل هيثم حقي حالَه على إخراجه، حرام يكون فوزي ابني!

وقبل أن أرتشف رشفةً ثانية من فنجان القهوة، دفع إليّ بحلقات المسلسل التي تنوف على العشرين.. وقال لي:

- بكره الصبح، قبل ما تروح ع الجريدة، بتجي تشرب عندي فنجان قهوة، وباخُدْ رأيك بالمسلسل. أستاذ، هذا مسلسل من واقعنا، اللّه وكيلك، سمَّيْته «يوميّات لحّام». يعني اللي كتبوا «يوميات مدير عام» ومثّلوه ما هُمْ أحسن منّي.

أوضحتُ لأبي فوزي أنّه من المستحيل أن أنتهي من قراءة المسلسل بحلقاته العشرين حتى الصباح، فأعطاني يوماً إضافياً، وضرب لي موعداً على الغداء، واعداً بأحلى أكلة كباب.. لأحلى أستاذ!

**

انتهيت بشقِّ النفس من قراءة المسلسل في الموعد المحدّد، وقد حاولتُ التملّص من «غداء العمل» هذا تجنّباً للإحراج الذي سينشأ من المفارقة الحادّة: بين رأيي في كتابة المسلسل من جهة، ورأيي في الكباب اللذيذ الذي يصنعه «أبو فوزي» بمُعَلميّةٍ لا يُعلى عليها من جهة أخرى. لكنّني لم أنجح في ذلك على الإطلاق، مثلما لم أنجح في أن أقول رأيي بصراحة. فكلّما أردتُ أن أبدي ملاحظةً سلبية، كان «أبو فوزي» يبادر إلى إسكاتي بسيخ كباب. وإذا ما استطعتُ أن اقتنص فرصةً للكلام بين سيخ وآخر، فإنّه كان يعرف كيف يعارضني بشدّة، وكيف يجيّر كلامي لمصلحة المسلسل لا ضدّه!

المهم أيقنتُ أنْ لا أمل في الكلام، وأيقنتُ كذلك أنْ لا ضَيْر في ذلك، مادام هذا المسلسل لن يظهر إلى النّور إلاّ بمعجزة خارقة أو مهزلة كبرى.. وسينتهي إلى دكّان أبي فوزي: ورَقَ صرٍّ لا غير!

**

الآن لا تسألوني كيف ظهر المسلسلُ إلى النور. فكلّ ما اعرفه أنّ السيّد «سهيل السالك» عضو لجنة رقابة النصوص، الذي كان يقطن في الحي المجاور، كان يتردّد على ملحمة «الخلِّ الوفيّ» بكثرة في الآونة الأخيرة، ثم يخرج محمّلاً

بأشهى أصناف اللحوم دائماً.

ويبدو أنّ السيّد السالك قد وضع لمساته الدرامية على النّص، وأقنع السيد سرسوقة بأن ينتج المسلسل بنفسه. وهكذا فوجئتُ ذات صباح بالحارة التي أسكنها وقد تحوّلتْ إلى استوديو.. وبدّل «أبو فوزي» اسم دكّانه من «الخل الوفي» إلى ملحمة «تي في» ووقف خلف الرفّ، وبيده الساطور يمثّل أحد الأدوار الرئيسية في العمل.

**

عُرِض المسلسلُ في دورة شهر رمضان، وقد اختارت دائرةُ التنسيق في التلفزيون أفضلَ الأوقات لعرضه. وأشاد مدير الدائرة، الذي عرف مذاقَ لحومات «أبو فوزي» الشهيّة، في تقريره عن المسلسل بالصبغة الواقعية المحضة التي تفوح من العمل، وبعناصر البيئة التي استطاع إبرازها بغنى وتميّز لافتين.. مشيراً إلى هذا التطابق النادر بين مهنة «الكاتب» والأجواء التي تدور فيها أحداث العمل!

وأمام إلحاح «أبو فوزي» المتكرّر، وإدماني على كتابة النقد التلفزيوني، لم أتمالك نفسي من الكتابة عن العمل.. بل شعرت بقدر غير قليل من الحماس حين أثنى جارنا العزيز على كتاباتي الصّحفية، وعلى نقدي «المعدّل» للمسلسلات الهابطة كما يقول.

صباح اليوم التالي لصدور المقالة في الجريدة، فوجئتُ بالسيّد سرسوقة، يعترض طريقي، خارجاً من محلّه، والشررُ يتطاير من عينيه. بادرتُه بابتسامتي الودودة المعتادة، وألقيتُ عليه تحيّةَ الصباح فلم يردّ... بل نظر إليّ شَزْراً، وقال بنبرةِ غضب واضحة:

– أستاذ... بعد بكرة بينتهي عقد الإيجار... معك مهلة أسبوع لتسلّمني البيت... يا ريت تشوف حدا غيرنا!

حاولتُ أن أستفسر من السيّد فتحي سرسوقة عن السبب، فلم يترك لي مجالاً لذلك. وحين لحقتُ به إلى الدكان، كان السيّد سهيل السالك يجلس في أحد أركانها، وبيده الجريدة... لم يفاجأ حين رآني، بل رفع رأسه بأستاذية الكبار، وألقى عليّ تحيّة الصباح بهدوء وودٍّ شديدين.

حين خرجتُ من الدكّان، متابعاً طريقي إلى الجريدة، كان صوت «أبو فوزي» يلعلع في الحارّة. وكانت آخرُ عبارة لامستْ أذنيَّ قبل أن أصل المفترق:

«واللّه شغلة... قاعد بحضننا وعم ينتفْ بدقنا... قال: نَقد... قالْ!!».

**

منذ أسبوع وأنا أحاول العثور على بيتٍ جديدٍ للإيجار... صديقي الذي قرّر استضافتيَ في بيته تقديراً لأوضاعي الإنسانية الصعبة، يعكف على إنهاء مسلسله التلفزيوني الأوّل. وبدافع الفضول اطّلعتُ على بعض حلقاته... ولا أعرف ماذا أفعل الآن.

سوريا

٨ قصص قصيرة جداً

حنون مجيد

١ - ملل

هو لا يحب التصفيق. بيد أنّه، لنزوة طارئة، ابتاع منحوتة لكفين تصفقان وعلّقها على الجدار. منحوتة صغيرة ذهبية اللون، الكفان فيها رشيقتان رقيقتان، كلّما التفتَ نحوها الفاهما تصفّقان بهمس جناحيْ طائرٍ ثملٍ بالطيران.

ذات مساء، عاد إلى بيته فلم يجدْ من المنحوتة غيرَ حطام أسفلَ الجدار.

وتوجّس الآخرون، لكنّه أجاب:

– لا حزن.. لقد اعتراهما الملل، فكفّا عن التصفيق.

٢ - نزوة صغيرة

يقطع شارعاً عريضاً يربط بين مدينتين متجاورتين. تواجهه أعمدةُ كهرباء نُصبتْ حديثاً، غُرزتْ أطرافُها السفلى في حفر مناسبة مُلئت بكتل كانت ماتزال طرية من السمنت.

يقع بصره على قاعدة أحاطت بعمود بعد أن صُقل سطحها جيّداً، وارتفعتْ قليلاً عن مستوى الرصيف. كان السطح أملس ناعماً تنتاب خضرتَه الدكناء لمعةُ زعفرانية شديدة الاصفرار.. سطح أخضر مستو تماماً لامع أحياناً مثل ورقة نبات كبيرة طريّة خضراء. يقترب منه.. يمسح بنظره جوانبَ الشارع المقفر من النّاس.. يقترب أكثر.. يُطلّ عليه إطلالةَ طفل على فوهة بئر.. يهتزّ جسده الكبير وتضطرب أطرافه.. يتلكّأ كثيراً أو قليلاً قبل أن يرفع قدمه عن الأرض ويطبعها عليه.

تنطبع صورةُ أسفل الحذاء المحزز أفقياً وكذلك صورة الكعب المحزّز عمودياً.. تغمره فرحة صغيرة.. فرحة صغيرة غامضة تطفو على سطحه، وهو يرى صورة حذائه منطبعةً على السطح السمنتي نظيفةً غير مشوّهة.

يسحب نفسه بهدوء. ثم يواصل طريقه مسرعاً للأمام. هناك تمتد الأعمدة معه على طول الطريق، عموداً بعد عمود، تطالعه على سطوح قواعدها، التي مازالت طريّةً، آثارُ أقدام صغيرة لأطفال وقطط وكلاب.

٣ - لحم ازاء لحم

في سير متتابع حثيث، مضى ماسحاً الرصيف بنظرات زائغة متشمّماً أرضه بلهفة غير مألوفة. وأطلّ عليه.. كان دكاناً

لقصّاب يحرّك اللحم المنتشر في عمقه وعلى واجهته سيولُ اللعاب.. وقف أمامه.. شاهد صاحبه منشغلاً بتقطيع بعض كتل اللحم.. دنا منه.. استنشق رائحة اللّحم فتداعت في نفسه أقصى رغباتها، فتوتّرت أذناه وتقوّس ذيلُهُ واختلجتْ عضلاتُ جسده وانشدّتْ قوائمه. وقبل أن يفعل أمراً ممّا كان يختلط في رأسه الصغير، استدار القصّابُ فالتقتْ عيونهما جاحظةً حمراء كأنّ بينها موقداً من نار.

نفض القصّاب يدَه التي تحمل السكّين للأعلى، فلم يتزحزح بل مكث مسمّراً في مكانه مثل تمثال أبيض لوّثتْه أمطارٌ سود.

حين همّ القصّاب بالتقدّم نحوه ملوّحاً بالسكّين ذاتها، أدرك صعوبةَ موقفه فخطا آخر خطواته متراجعاً وهو يهبط الرّصيف..

كان النهار رائقاً، والصباحُ في أوّله، والسيّارةُ القادمة مجنونةً.

٤ - تعاقب أحوال

لأمر ما ذوت الشجيرة الصغيرة التي لم تكن أزهرتْ بعد. تساقطتْ أوراقُها وانحنتْ ساقُها انحناءةَ مَنْ يُسلم نفسَه للموت.

بعد أن يئس صاحبها العجوز من استقامة أمرها، أسندها إلى أخت لها قريبةٍ منها وصار يرقبها من آن لآن.

لم يمض وقت طويل حتى راحت ساقُها تسترد بعض عافيتها وتنفصل تلقائياً عن الشجيرة الأخت وتستقيم من جديد.

وبينما كانت هذه تنتعش وتورق مرّة أخرى، ذوت للأمر ذاته أو غيره أختُها: انطوت أوراقها وانتكستْ ساقُها وانحنت الانحناءَ الذليل.

وكما فعل بادئ الأمر، فقد أسندها هي الأخرى إلى أختها وطفق ينتظر مجرى الأمور.

كلّ صباح يجلس العجوز قبالة الشجرتين المتآخيتين، يرقبهما بنظر حالم وقلب عَطوف، فتتراءيان له في تشابكهما المثير: أختين طفلتين، معافاةً تُسند عليلةً، وعليلةً تنام على كتف معافاة، في.. تعاقب أحوال.

٥ - مرآة

انتصبتْ أمام مرآتها.. تطلّعتْ إلى نفسها فيها، فهالها أن تجد زجاجَها لا يعكس إلاّ صورةً وَطِئتْها الأيامُ وشوّهتْ معالمها.

تساءلتْ بهمس مذعور عمّا يمكن أن يكون وراء ذلك. فنفذتْ بنظرة ساخطة في العمق الكامن خلف الزجاج المعتم والصورة المشوّشة، تبحث عن صورتها الجميلة. كان يؤلمها أن تجد مرآتها تعتّم بهذه الطريقة القاسية صورتها، فلا تفصح إلاّ عن شبح رمادي يغوص في عمق زجاجها.

وفجأة تهشّمت المرآة.. تحوّلت إلى شظايا وقطع صغيرة مبعثرة ملأتْ مساحةَ غرفتها. ولم تعرف كيف انسابت العروقُ إلى وجهها فتهاوى نثاراً تحت قدميها، غير انها وهي تخلف وراءها هشيمها وتغادر غرفتها، راحتْ تعترف وبمرارة عميقة انّ مرآتها تلك كانت جاحدةً بحق، وأنّها تستحق ما جرى لها.

٦ - (...) في سوق عميان

عثرتْ قدمُه بها فانزاحتْ قليلاً، وكاد يتجاوزها لولا أنّه افترض في مرونةِ ثقلها ما يغريه بالتقاطها: ثقل محبّب، ليس هو ثقل الحجر، قال. ثم أضاف: كما أنّه ليس ثقلَ الحديد.

وانحنى انحناءة «البصير»، وأرسل يده تتلمّسها حتى التقطها. ومن دون وعي منه قرّبها من عينيه وأذنيه حتى إذا لم يعرف عنها شيئاً استكان إلى صعوبة معرفتها فتركها لأصابعه تمسك بها.

وفي «سوقه» هناك حيث يجتمع مع أقران له وأصدقاء، أطلق سراحها. فتناولتها الأيدي بالفحص والتدبير، فأحاطتْ بإطارها الدائريّ أصابعُ وأصابعُ، وزحفت على جسدها الصقيل أكفٌ وأكفٌ، ثم إذا انتقلتْ من ذهن إلى ذهن ومن بصيرة إلى بصيرة انكشف لبعضهم سرُّها، ثم تفشى بين الجميع امرُها، فبرموا بها ورموها جانباً حيث يقبع سقطُ متاعهم ملفّعاً بالغبار. فإذا مرّ مستطرقٌ ممشوق وراها هناك ترنو بعين بلورية رمداء نحو من يرى نفسه فيها، تغنّى وقال:

- يا ضيعة المرآة....

٧ - العبد

كلّما ضاق بحمله، وعد وتوعّد وقال: «الآن وليس بعد الآن». غير أنّه في خضم تلاحق أيّامه ينسى أو يتناسى ما سبق أن قال، واستثقل ما كان فكّر به أو نوى عليه. حتى إذا اشتدّ الثقل على ظهره وتواثبت كرّةً أخرى توعداته وحانت فرصته، ارتعدت فرائصه وخارت قواه، فبسط ظهره وعدّل من حمله عليه، واستحمل وتحامل وقال: «غداً وليس بعد غد» وتابع سيره المهين.

٨ - مقايضة الكاتب

رمى كتابه جانباً وألقى بأوراقه.. ولكي يخفّف ما صار يجتاح قلبه من ألم فظّ، تناول من قنينة زجاج صغيرة قرصاً أبيض وضعه تحت لسانه واستسلم لما سوف يعصف برأسه من ألم شديد...

قال: ألم بألم، ولكن مع حرمان هذه المرّة من كتابة على ورق أو قراءة في كتاب.. تلك هي إذن مقايضة الكاتب في آخر المطاف.

بغداد

الجثّة التي نَقَلتْها سيّارةُ الإسعاف

لينا الحاج معلاّ

(١)

في إحدى شرفات ذلك المقهى الصيفيِّ المكشوفِ والمُطلِّ على البحر جلس سميح البُديْني وقد راحت نسائم الصباح الباكر تلطم وجهه وتبعث في حناياه مشاعرَ هي مزيجٌ من الانتعاش ومن الرغبة في النوم، بعد أن أمضى الليلة الفائتة ساهراً حتى مطلع الصبح من جرَّاءِ أرقٍ استبدَّ به.

أمامه كانت النوارس تعلو وتهبط لتمسَّ الماءَ بأجنحتها في صخبٍ كأنّه صدى شجارٍ بعيدٍ غير مفهوم. وعلى مبعِدة منها كان ثمّة زورقان يتهاديانِ على صفحة الماء ليضيفَ صوتُ مُحَرِّكَيهِما المتلاشي صَخباً بعيداً، كأنّه طيفُ صَخَبٍ، إلى صخبِ النوارس اللاهية أو المتشاجرة...

ولو استثنينا أصواتَ حركة النُّدُلِ وهم يُعدُّون العدّةَ لاستقبال هذا الصباح الجديد، لأمكننا القول إنّ صخب النوارس وزورقي الصيدِ كان الصوتَ الوحيدَ المهيمنَ على ذلك المشهد. ولو أسقطنا من اعتبارنا وجودَ رجلين آخرين يجلسان على مبعدة من سميح البديني وعند طاولتين منفردتين، لأمكننا اعتباره الوحيدَ في هذا المشهد.

ويبدو أنّ المشهد برمّته قد استحوذ على انتباههِ لفترة من الزمن، ثم سرحت عيناه وغابتا بأنظارهما إلى البعيد.

(٢)

على حين غرّة، وفيما كان يرتشف قهوته، تراءى له أنّه لا يزال يرتدي منامته، وأنّ شخصاً قد خرج من الماء أمامه، كقذيفةٍ شاقوليةٍ من أعماق البحر، حتى إذا ما تساوى مع مستوى نظره مَدّ في اتّجاهه يداً استطاع أن يلمح فيها، ولو عن بُعدٍ، مسدَّساً أسود. إنّها تهيُّؤاتٌ، ولا شكَّ، يعرضها الدماغ البشريُّ حين ينال منه الإجهاد والإرهاق. ولكن، خُيِّلَ إليه أنّه لمح ومضاً عند فوهة المسدّس أعقبه صوتُ طلقٍ ناريٍّ مكتوم. بل إنّه أحسّ فعلاً بألم خارق يفترس الجانب الأيسر من صدره. وتلوّى من الألم، وتكوّر على نفسه فيما يشبه الاحتضار، وكادت روحه تفيض. بَيْدَ أنّه وفي غمرة الألم المميت حانت منه التفاتة إلى قميصه. لم يكن ثمّة أيُّ أثرٍ لثقب أو دماء، فاختفى الألم فجأة كما كان قد بدأ. نظر حوله فرأى الرجلين والنادل البعيد في أماكنهم، ولم يكن يبدو على أيٍّ منهم أنّه شاهد أمراً غير طبيعيّ. إنّها تهيّؤات، إذن، كما حدس. ولكنّ الألم كاد يقتله فعلاً. كان قد شارف على الموت بكلّ ما للكلمة من معنى. وحار في إيجاد تفسير.

(٣)

استردّ رباطة جأشه، فأنهى ارتشاف قهوته وقرّر العودة إلى البيت علّهُ يفوز ولو ببعض النوم. عندما وصل إلى الحيِّ الذي يقطنه فوجئ بوجود حشد كبير من النّاس أمام مدخل المبنى الذي يسكن إحدى شققه. لا بدّ أنّ مكروهاً قد وقع. كانت ثمّة سيّارة إسعاف أيضاً، وهذا ما جعله يؤكد لنفسه أن أحد جيرانه قد تعرّض لكارثة من

غير شك. فحثَّ الخُطى مُسرعاً ليستطلعَ الأمرَ، وعندما تنكبَّ طريقه وسط الحشد ليصل إلى مدخل المبنى استوقفه شرطيٌّ عند المدخل، وطلب منه الابتعاد. صاح سميح البديني:

– ولكنّني أقطن في هذا المبنى.

فاستدار الشرطيُّ ونادى رجلاً كان يتفحّص المدخلَ كَمَنْ يبحثُ عن شيءٍ مُحَدَّدٍ قائلاً:

– سيّدي المُقَدّم. يقول هذا الرّجل إنّه أحد سكّان المبنى.

اقترب المقدّم بسرعة من سميح البديني بعد أن طلب من الشرطيِّ أن يسمح له بالدخول، وعاجله بقوله:

– هل تعرف المغدور معرفة وثيقة؟

قال سميح البديني:

– مَنْ هو المغدور أوّلاً؟

– إنّه يُدعى سميح البديني. جاركم في الطابق الثالث.

استبدّ بسميح البديني ذهول عارم، لكنّه استجمع هدوءه وقال للمقدّم:

– لا بُدَّ أنّ هنالك خطأً في الموضوع، فأنا سميح البديني، وأنا فعلاً أقيم في الطابق الثالث!

قال المقدّم بهدوء الواثق من نفسه:

– أتمنّى ألاّ تكون ثَمِلاً. أمّا الاسم فنحن واثقون من ذلك، وأمّا الطابق فسأريك إيّاه. تفضّل معي.

وقاده المقدّم إلى الطابق الثالث، ففوجئ سميح البديني بباب شقّته مفتوحاً على مصراعيه وبوجود عدد من الرّجال بداخلها كان بعضهم منهمكاً في التقاط البصمات هنا وهناك. وعلى الأرض كانت ثمّة جثّة مغطّاة بملاءةٍ بيضاءَ مُلَطَّخَةٍ ببقعٍ من الدماء. فتل رأسه وشعر بدوار عجز معه عن فهم ما يجري. مَنْ هو هذا الشخص المقتول في شقّته؟ كيف دخل؟ ومَنْ قتله؟ ولماذا؟ مَنِ اكتشفَ الجثّة؟ وكيف؟ ولماذا شقّته بالذات؟

(٥)

لم ينقذه من ذهوله الشديد سوى صوت المقدّم الذي كان قد جثّا وراح يرفع الملاءة عن وجه الجثّة قائلاً:

– هذا هو سميح البديني... هل تعرفه تمام المعرفة؟

صُعِقَ سميح البديني إلى درجة التيبُّس عندما رأى وجه القتيل الذي كان يُشبهه شَبَهاً عظيماً. أخذ طرف الملاءة من يد المقدّم ورفعها أكثر، فشاهد منامته التي كان يرتديها هو نفسه هذا الصباح قبل خروجه إلى المقهى. تذكَّرَ الرؤيا التي انتابته وهو ساهم في المقهى. ولكنّ ذلك كان وهماً، أمّا الآن فالحقيقة تقول إن ثمّةَ جُثّةً ترتدي منامته وقد لطّختها الدماءُ، وإنّ المفرزة الجنائية تُحَقِّقُ في الأمر.

(٦)

قال المقدّم:

– ماذا قلت؟

صاح سميح البديني:

– لا أصدّق ما يجري. إنّه يشبهني حتى لكأنّه توأمي، وليس لي أخ توأم. وقُتِلَ في شقّتي!

قال المقدّم:

– دعك من هذا الهذيان وأجب على سؤالي الواضح والصريح: هل تعرف المغدور تمام المعرفة؟

صاح سميح البديني في انفعال:

– إنّها شقّتي، ومفاتيحها لاتزال في جيبي. يمكنكم التأكّد من ذلك. وسيشهد الجيران بصحّة ما أقول. أنا سميح البديني.

فصرخ المقدّم بأعلى صوته وقد نفد صبرُه:

– أَخرجوا هذا المعتوهَ من هنا.

وعلى الفور تقدّم رجلان كانا داخل الشقّة وأمسكا بسميح البديني في إحكامٍ، واقتاداه إلى الطابق الأرضيِّ ومنه إلى الشارع حيث دفعاه بشدّة إلى الأرض.

نهض. أجال الطَّرْفَ حوله في وجوه المحتشدين، ولم يتمكّن من التعرّف على أيٍّ منهم. أين جيرانه الحقيقيون؟ أليس ثمّة شخص واحد يعرفه؟

دَبَّتِ الحركة فجأة في الحشد، فقد أخذ رجال الشرطة في إبعاد الناسِ عن مدخل المبنى ليُفسحوا الطريقَ لرَجُلَيْن كانا قد هبطا منه وهما يحملان مِحَفَّةً وُضِعَت عليها الجثّة المغطّاة بالملاءة البيضاء، ولم يلبثا أن وضعاها داخل سيّارة الإسعاف التي انطلقت بعد ذلك مبتعدة عن المكان.

اللاذقية

في مساء اليوم السابع

علي خيون

في الرابعة عصراً، في الرابعة تماماً من كلّ يوم يدخل بيته كما اعتاد أن يفعل منذُ زمن، حيثُ تستطيعُ زوجتهُ كما يستطيعُ الجيران أن يسمعوا صوت البوّابة الخارجية للمنزل تُفتح، وصوتَ مروحة السيّارة تدور حتى بعد توقّف المحرّك على نحوٍ يوحي بالزحام الذي توقفت فيه والطريقِ الطويلةِ التي قطعَتْها بين الدائرة والبيت، فتبتسم زوجتهُ وتقولُ لهُ: «إنّ المروحة تصرُّ على تذكيرك بالطريق المتعبة التي قطعتها».

كان ذلك يجري بروتين متّصل منذُ أعوام.. كانت زوجتهُ تصل قبله بساعة وتنتظرهُ ليتناولا طعام الغداء. لكنّه منذُ يومين راح يدخل فينضو عنه ملابسه، يغسلُ قدميه وذراعيه حتّى المرفق كأنّه يتوضّأ للصلاة، لكنّه لا يصلّي بل يبحث عن القدور الموضوعة فوق الطبّاخ المنضدي عمّا أُعد من طعام، وسرعان ما يزدرد طعامه بعجالةٍ وارتباك، ويمسحُ فمه بالمنشفة ويأوي إلى فراشهِ فيضطجع بلا حراك كالقتيل.

منذُ يومين وهو يفعلُ ذلك صامتاً، وزوجته ترى ذلك، أو ترى جزءاً منه دون أن تنبس ببنت شفة. تتأوّه أحياناً، تجمجم بكلماتٍ غير مفهومة، ترفدهُ بقدح شاي ساخن، لكنّها تجابه صمتهُ بصمت وسكونهُ بسكون حتى إذا جاء موعد مشاهدة التلفزيون، تابعا البرنامج العام مثل كائنين أخرسين، لا يتناقشان ولا يتحاوران ولا يسمع أحدُهما صوتاً للآخر.

*

في اليوم الثالث اقتربت منه بعد منتصف اللّيل، اقتربت منه كثيراً، وحين التصقت بهِ، هبّ مذعوراً كمن لُدغ، وتطلّع إلى جسدها شبه العاري بعينين عبث بهما النوم. تطلّع إلى صدرها وساقيها وبطنها بما يوحي بأنّه رجلٌ يريدُ امرأتهُ التي هو غير ملوم إن أتاها باشتياق وهي غير ملومة إنْ مسّته وأيقظته وتبدّت على فراشهِ عارية أو شبه عارية. لكنّها سرعان ما استيأست منهُ حين غيّر اتّجاه وسادتهِ كمن لم ير شيئاً، وما لبث أن أغضى أو تظاهر بأنّه غطّ في نومٍ عميق.

*

في فجر اليوم الرابع، نهضت قبله وارتدت ملابس أخرى لا تظهر شيئاً مما أظهرته في الليل، وأيقظته بهزّة عنيفة من قدمهِ فتطلّع إلى الساعة ليتأكّد من أنّ الوقت لم يفتهُ للذهاب إلى عمله، ونهض محرّكاً ذراعية وعنقه وهو يتثاءب ومضى إلى الحمّام، فقالت له:

– متى ينطقُ الحجر؟!

لم يجب ومضى يمرّر آلةَ الحلاقة على بشرتهِ بأناةٍ ورفق، ثم نظّف أسنانهُ ودَعَكَ وجهه بالماء والصابون، وغمر رأسهُ بالمنشفة كأنّهُ لا يريد أن يرى وجه زوجتهِ، ومضى عائداً إلى الغرفة ليرتدي ملابسه.

مضت خلفه، وجلست على حافة السرير تتطلّع إليه في المرآة وهو يزرّر قميصه. قالت بما يشبه السخرية:

– أين ستفطر؟ لا بدّ أنّ هناك من يهيّئ لك طعامك؟!

وأضافت:

– هل أصبت بالخرس، لماذا لم تقل كلمة؟

نهضت حائرة، اقتربت منه وقفت وراءه وقالت بصوتٍ هادئ:

– هاأنذا أطيعك.. وها هي أربعة أيام تمضي من إجازتي فماذا تريد؟



وسكتت لحظة ثم قالت:

– كن عاقلاً.. وتذكّر أنّ الشكّ حطّم بيوتاً سعيدة ودمّر نفوساً بريئة.

تأكّد من ربطة عنقه، فقالت بهدوء:

– خذ ربطة العنق الزرقاء فإنّها تلائم ملابسك!

تركها تحدِّث نفسها ومضى حتى الباب الخارجي، فركضت خلفه ومرّت أمامهُ وحالت بينه وبين الخروج وقالت محذِّرةً:

– سوف تفشل إن تصوّرت أنك قادرٌ على تحطيم أعصابي بصمتك!

أزاحها عن الباب بقوّة فقالت باستياء:

– سوف تفشل...

ظلّت ترمقه بوجوم حتى ركب سيارته واختفى مسرعاً، فتابعت من مكانها بذهولٍ تام حركات العصافير، تغازلُ بعضها بعضاً على الأشجار.

في الرابعة تماماً، كادت تجنّ، فلم تسمع صوت الباب يُفتح، وتحرّكتْ وراء باب المطبخ بعصبيّة ظاهرة، وتجنّبت النظر إلى العصافير التي اتّخذت من شجرة قرب الباب مكاناً لعبثها الفاضح.. حتى إذا دنت عقارب الساعة من السادسة مساءً، وهبط قرص الشمس حتى صار محاذياً لحافة الباب الخارجي، سمعت صوت المروحة التي تنبئ بوصول الطريق التي قطعتها السيّارة من الدائرة إلى البيت، ولكن أيّة دائرة؟! إنّ هدير المروحة، وزَحْفَ عقارب الساعة، ينبئان بأنّ الطريق لم تكن طريق كلّ يوم، وأن الرجل ضلّ طريقه القديمة وسعى في دروب خفيّة.

قالت له بعد أن فرغ من خلع ملابسه:

– أتريدُ طعاماً؟

فمضى كأنّه لم يسمع سؤالها ودسّ نفسه في الفراش، إلاّ أنّها تصدّتْ له بحزم وسألتهُ:

– أين كنت؟!

لم يجب، فجلست على مقعدٍ قريب وقالت:

– لعلّك رحت تسأل وتتأكّد.. لا بأس.. بودّي أن تسأل وتتأكّد.. إنّني أتحدّاك أن تجد في سلوكي ما يريب.

وفركتْ يداً بيد ثم واصلت:

– أنا لا أنكر أنّني خرجت مع موظف الحسابات.. لا أنكر ذلك ولعلّ هناك من أخبرك بهذا.. بل لقد رأيتَ ذلك حين عاد بي إلى البيت كما تقول، فهل رأيت في جلوسي بجانبه ما يشين؟! ولكن..

دققت النظر للتأكد من أنّه لم ينم وأنّه يستمع إليها جيّداً.. وواصلت:

– ولكن الرّجل كان مؤدّباً.. وهو معروف بسيرته الحسنة منذ عُيِّن قبل أشهر..

تقلّب في فراشهِ كأنّه تضايق من عبارتها الأخيرة، غير أنّ ذلك شجّعها على أن تستمرّ بإصرار وتدفّق وهدوء:

– هل قالوا لك إنه طلّق زوجته وإنّه يعيش وحيداً في شقّته؟! نعم.. أظن أنّ هذا هو الأمر الذي جعلك تلفّ حبل الشكّ حول عنقي.

وأضافت بتأثّر واضح وشرودٍ تام:

– مسكين فائز.. إنّه وحيد وبيتهُ مهجور، وليس الذنب ذنبه بل ذنب زوجتهِ الغيور التي لم يطق تطفّلها عليه فسرّحها بإحسانٍ كما يقول..

رفس البطانيةَ بقدمهِ وضمّ رأسه بين يديه فانتبهت وقالت مصحِّحة:

– في الدائرة يبوح بعضُ الموظّفين بأسرارهم بعضهم إلى بعض.. أشياء تحدث في كلّ الدوائر.. علاقات إنسانية كما يقال..

انتظرت منه ردّ فعل، أيّ ردّ فعل، ولمّا لم يحر جواباً ولم يأت بأيّة حركة واصلتْ كأنّها تحدّث نفسها:

– لا أدري لماذا ترك كلُّ الموظّفين وجاء يرجوني لمساعدتهِ في انتقاء حاجاته من السوق في تلك الإجازة الزمنية التي طلبناها معاً.

ونهضت في عصبية وقالت كأنّها تتذكّر شيئاً:

– أقطعُ لسانَ مَنْ يذكرني بسوء.

وواصلت أمام المرآة كأنّها تخاطب نساءً أمامها:

– لا تلطِّخن سمعةَ الأخريات.. فمن كان بيتُه من زجاج ينبغي أن..

توقفت فجأة حين رأتهُ يغادر السرير ويرتدي ملابسه بسرعة ويخرج.

*

في صباح اليوم الخامس من صمته الشامل، سألته مداعبةً وهي تناولهُ الشاي، مستضحكة:

– صيامك يسمّى صيام زكريا... ولكنّ صيام زكريا ثلاثة أيام.

لم يبتسم، فقالت لهُ وهو يضع قطعة الكعك في قدح الشاي حتى تذوب:

– كان لصوم زكريا معنى فما معنى صيامك هذا؟ إنّك تكادُ بصمتك تحطّم روحي كلّها..

وأضافت:

- لم أكن أعرف أنّ للصمت قوّة، ولكن ذلك لن يدوم فسوف تنتهي إجازتي: سبعة أيام لا غير وبعدها ينبغي أن ألتحق بعملي.. هل لديك ملاحظة أو اعتراض؟!

لم يجب، فقالت وقد غيّرت لهجتها:

- لكنّك بعد الأيّام السبعة ينبغي أن تسرِّحني بإحسان..

ترك ما في يده ونهض فقالت بغضب:

- أو تضطر..

تابعتهُ وهو يرتدي ساعته، فقالت:

- لا تتصور أنّني سوف أضجر وأذهب إلى أهلي.. لن أذهب إليهم وعلى ظهري تهمة باطلة.. بل سأظلّ هنا وأرى ما الذي ستفعله بعد الإجازة؟!

وقبل أن يغادر البيت، قالتْ بصوت رقيق:

- لقد اعتذرتُ عما بدر منّي ولن أخرج مع فائز أو مع سواه بعد اليوم.. وأرجو أن لا تصدّق كلّ ما يقال، خذ الحقائق منّي.. فلم أخرج معه كثيراً، إن قالوا أكثر من خمس أو سبع مرّات فهم يكذبون..

اندفع خارجاً، وظلّت في مكانها تفرك يداً بيد حائرةً واجمة، وتجنّبت النظر إلى الشجرة التي قرب الباب، لكنّها نقلت عينيها بين القفص في أعلى المطبخ وبين العصافير المتقافزة فوق الشجرة وهزّت يدها في غموض.

في مساء اليوم السادس عاد متأخِّراً خلافاً لعادتهِ اليوميّة، ودخل البيت عند العاشرة مساءً ولاحظت أنّ خطواته لم تكن متّزنة تماماً وعرفت أنّه احتسى الخمر التي تركها منذُ أكثر من عام.

اقتربت منه، انتظرت حتى نضا عنه بدلته وبقي بملابسه الداخلية. كانت تريده، وسوست لها نفسها بأنّه سوف ينسى بفعل الخمر كلّ شيء ويأخذها بأحضانه كما كان يفعل من قبل. اقتربت منه وقالت هامسةً وهي تقبّل كتفهُ:

- هل تريد شيئاً؟

فبوغتت به يدفعها بشدّة. كادت تسقط أرضاً، إلاّ أنّها تماسكت وصاحت بصوتٍ عالٍ:

- لِمَ كلّ هذا؟! ما بك؟! ألا يكفي أنّك عدت إلى السهر والشرب.. مع من كنت؟! أنا التي تحاسبك هذه المرّة..

تطلّع إليها بعينين مطفأتين ووجهٍ شاحب وقال لأوّل مرّة، بعد ستّة أيام من صمتٍ مستمر:

- كنتُ مع فائز..

بهتت وامتقع لونها، وتراجعتْ إلى الوراء كأنّه أطلق باتّجاهها رصاصةً مفاجئة. وأضاف وهو يسقط على الفراش:

- هو الذي طلب حضوري ليضعني أمام أمرٍ فظيع لم يتعرّض له رجلٌ إلاّ إذا كانت لديه امرأة مثلك..

شحب وجهها مثل ليمونة عُصرتْ وتُركتْ أيّاماً. ظلّ كلاهما يحدِّق في وجه الآخر بصمت، بصمتٍ عميق، وقالت أخيراً بصوت مرتجف مبلّلٍ بالدموع:

- وهل صدّقت هذا الحقير؟!

فنهض كالمجنون، وراح يضرب وجهها وجسدها كلّه بكفيه وقدميه حتى سقطت بلا حراك كأنّها فارقت الحياة.

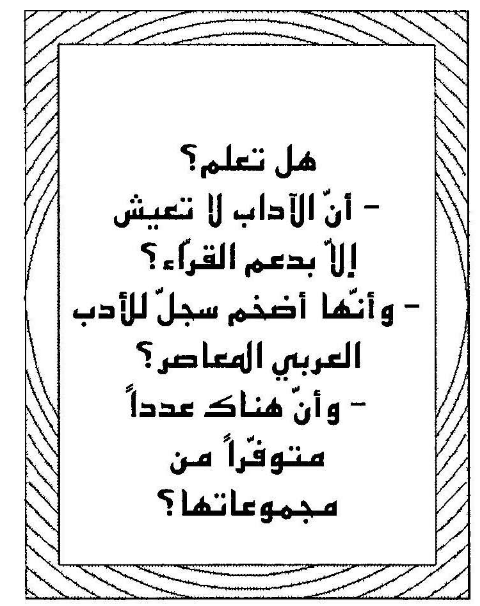
جعل يرتدي ملابسه بسرعة وهو في ذروة غضبه وخرج كالمطارَد في ليلٍ بهيم.

*

في اليوم السابع عاد إلى المنزل عند السابعة مساءً، واجتاز بالسيّارة الرواق الخارجي للمنزل.. ترجّل من السيارة فسمع صوت المروحة مافتئ يدور على نحوٍ كريهٍ ممل. التفت حانقاً ضجراً كمن يراقب حيواناً يجري خلفه وليس من سبيل إلى الخلاص منه.

غير أنّ أحداً لم يستقبلهُ، كان الصمت يلفّ المنزل. دنا من المطبخ فرأى زوجته تنحني قرب الطباخ.. وسرعان ما أخذت أنفهُ رائحةٌ كريهة.. التصق بالزجاج ونقرهُ بإصبعهِ فلم تنتبه. لم يكن لديه مفتاحٌ آخر.. ارتاع للمنظر الصامت، تراجع خطوات واندفع كالمجنون نحو الباب فارتدّ خائباً. تراجع خطوات أكثر وقفز مثل رياضي يجتاز حاجزاً فتحطّم الزجاج كلّه وأحسّ بهِ ينغرزُ في جسدهِ الذي اندفع مع الباب وسقط على أرضية المطبخ، بينما ملأت رئتيه رائحةٌ ثقيلة خانقة.

بغداد



هل تعلم؟
- أنّ الآداب لا تعيش إلاّ بدعم القرّاء؟
- وأنّها أضخم سجلّ للأدب العربي المعاصر؟
- وأنّ هناك عدداً متوفّراً من مجموعاتها؟

عين الطائر

محمود عبد الوهاب

انعطف نحوي النورسُ الصغير كعادته، تتبعه النوارسُ الأخرى، حتى إذا ما اقترب من المكان الذي أقف فيه على الشاطئ وتفحّصني جيّداً، وتأكّد من مجيئي، رمقني بعينه الجانبيّة ثم تقوّس بعدها، في حركة مباغتة، مُرتداً إلى سربه الصغير الذي تركه في البقعة الشاهقة من السماء... لتنتظم النوارس، من جديد، في قلادة متحرّكة مشعّة تامّة التكوين.

أقف هنا الآن حيث يمتد أمامي الشاطئ شريطاً طينياً ينقطع أحياناً عند فتحات جداول صغيرة تتوغّل نهاياتُها داخل البساتين وبين أحراش النخيل. ومن مكاني عند حوض ماء مهجور لمحتُ سرب النوارس يبتعد ليحوم، في طيران رتيب، حول ساريةِ سفينةٍ نصف غرقى.

يحدث هذا دائماً منذ أن سحرني اعتدالُ الجوّ وحملني على التردّد إلى هذا المكان للتنزّه. هل أسمّي ما حدث نزهة؟. قبل قليل كنت أتشاغل بالسحب والسماء والريح والزوارق محاولاً، من دون أن يلحظني أحد، أن أصغي إلى الهمس الذي يتبادله عشّاقٌ متناثرون أقعى بعضُهُم على الحافّة الإسمنتية للشطّ مثل طيور مائيّة... عندما فوجئتُ بمجموعة النوارس تطير بجواري، تخترق في طيرانها المتواني حدّي الظل المتخثّر عند شجيرة الرمّان وضوء الشمس في البقعة المكشوفة. وكانت النوارس تبدو، وهي تتناوب في طيرانها بين الظلّ والضوء، رماديةً كلّما دخلتْ عتمة الظل، وحنّائيةً ذوات سيقان من نار حين تصطبغ بضوء الشمس الآيل إلى الاحمرار. غير أنّ النَّوْرس الصغير بحجم الكفّ، الذي أعرفه جيّداً، ظلّ ينعطف حولي في دورات خرساء لا أسمع فيها سوى حفيف ريشه وهو يمرق في المكان، حتى كدتُ لفرط بهجتي به أن أكلّمه.

قبل ليلتين عندما عدتُ من تطوافي اليومي واستلقيتُ على سريري وكان المطر يسقط ثقيلاً والأشجار معتمة، ألفيتُهُ أمامي يخفق بجناحيه. كيف لم ألتفت إليه طول هذه المدّة؟ مجموعة من النوارس تنقضّ على تلّة موج هائل تتشظّى مياهه إلى أعلى مثل انفجارات ضوئيّة وسط ضجيج من الهدير والزعيق وخفق الأجنحة وعويل الرّيح اصطكّ لعنفها زجاجُ الصورة المعلّقة أمام السرير مُحدِثاً بريقاً ثلجيّاً تطايرت لشدّته النوارسُ هاربة، بينما ظلّ نورسي الصغير وحده يدنو ويدنو. وكنت أسمع لزحزحة جسده، وهو يقترب، صريراً لا ينقطع، حتى إذا ما استقرّ في مكانه فتح منقاره القرنيّ وأخذ يحدّثني، بقاقاته الهوائيّة المتقطّعة، عن الأصقاع النائية. وبعد حين كفكف جناحيه وحزم نفسه مثل دمية آلية وتركني أستغرق في نومي العميق الذي صنعه.

القلادة ذات التعرّجات الضوئيّة من النوارس تتجمّع أمامي في سماء هذا الصباح، والعشّاقُ حولي، والسفينةُ نصف الغرقى الملأى بالثقوب والذكرياتِ هامدةٌ، وأسرابُ النوارس تحوم حول ساريتها المائلة، تطير وتطير وتطير في صمت ولاجدوى كأنّها تسبح في داخلي، ونورسي الصغير يخرق دائرتها معاوداً، في لمحةٍ، طيرانهُ الجماعيّ المحموم.

لماذا أحسستُ الآن بالرّغبة في الدنوّ منه والإمساك به؟

استدرتُ صوب النوارس وتقدّمتُ بضع خطوات؛ دنوتُ من حافة الشاطئ، وعندما استقرت قدماي المرتبكتان على آخر طابوقة من رصيفه مددتُ جذعي داخل الشطّ محاولاً تقليص المسافة بيننا. استدار نحوي نورسي الصغير: رأسه تجاهي، ومنقاره منغرز في الفضاء يتفحّصني بعينه اللحمية في حركة مرتجفة، يدور ويدور ويدور وندور معاً في حلقات أخذت تضيق حتى قضينا على المسافة التي تفصل بيننا.

لا أحد غيري هنا الآن. لا شيء سوى الماء وأضواء شفافة وأشكال متلاشية. أفردتُ جناحي وصفقتهما محاولاً أن انهض من على الأرض في توازن تام. استدرتُ صوب الشطّ مخترقاً فضاءه باسطاً جناحيَّ على الرقعة المائيّة والعشّاق ومباني المدينة. وعبر جناحيّ المنبسطين في الفضاء لمحتُ مكاني القصيّ، حيث كنتُ أقف، يغور وينتثر كلّما اندفعتُ إلى أعلى تحت إغراء التماعات الفضاء الفضيّ الجميل.

بغداد

يومٌ خريفي

ابتسام عبد الله

لم يكن ذلك الصباح في ساعاته الأولى مختلفاً عن صباحات الأيّام الأربعة التي كنت قد أمضيتها في الفندق الذي حللت فيه بعد وصولي بيروت، المدينةَ التي كنت قد ابتعدت عنها طويلاً ثم آثرتُ الاستقرار فيها بعد أن تقاعدتُ عن العمل. فقد استيقظتُ من النوم، كعادتي، في ساعة مبكرة، وبعد أن اغتسلت وغيّرت ملابسي، تطلّعتُ إلى الشارع عبر زجاج الباب المؤدّي إلى الشرفة الصغيرة ووجدته خالياً من المارّة.

كان ذلك اليوم خريفياً مثالياً: غيوم سود متفرّقة، وأشعّة الشمس الواهية تخترقها في بعض أجزائها وتضفي عليها لوناً برّاقاً يكاد يكون فضيّاً. وما إن مضت دقائق على تأمّلي للشارع حتى بدأتْ قطراتُ المطر بالسقوط.. قطرات خفيف رأيتها تهبط ببطء وتثاقل على سطح جهاز التبريد المثبت على أرضية الشرفة. فتحت الباب وأخرجت كفّي، أتلقى بها نثيثَ المطر وأنا ساهمة غارقة في التفكير فيه. كنتُ، في الحقيقة، مشبعة بذكراه منذ وصولي المدينة، أتذكّره في شوارعها وفي مبانيها التي التصقت ذكرياتي عنها به، على الرغم من مرور خمسة وعشرين عاماً على فراقنا.

كان ذلك اليوم البعيد في الذاكرة يوماً خريفياً أيضاً. ولكنّ الأمطار راحت، حينئذ، تتساقط بقوّة وغزارة وكأنّ السماء كانت قد توقفت عن الهطول أعواماً ولم تتجمّع فيها جداولُ المطر إلاّ في ذلك الصباح الذي اتفقتُ فيه معه على السفر إلى بعلبك ضمن رحلة طلابيّة نظّمتها الكليّة التي كان يكمل فيها دراسته العليا. في هذا الفندق نفسه (فندق نابولي) كنت أتأمّل الشارع عبر زجاج الشرفة وأنا حائرة في كيفية الذهاب إلى حيث كان ينتظرني في مقهى «الهورس شو» حيث كنّا قد اتفقنا على تناول الإفطار قبل ذهابنا إلى الكليّة والانضمام إلى الرّحلة. لم أفكّر آنذاك كثيراً، بل لففت شعري بشال من الصوف وخرجت إلى الشارع، أقطع على قدميّ المسافة القصيرة التي كانت تفصلني عن المقهى الذي وصلت إليه، بعد دقائق، وأنا مبلّلة تماماً.

القطرات الخفيفة من مطر اليوم الآخر دفعتني إلى التفكير في الخروج والسير دون تردّد في الشارع. هبطت في الحال إلى الطابق الأرضي من الفندق وتوقفتُ كالمعتاد أمام مكتب الاستقبال من أجل تسليم مفتاح غرفتي، لكنّني وجدت المكان خالياً. فاضطررتُ إلى الانتظار والتشاغل بالنظر هنا وهناك. رأيت على المكتب الخالي سجلّ نزلاء الفندق مفتوحاً، وإلى جانبه مجموعة من الرسائل. وعندما طال انتظاري، حانت منّي التفاتةٌ إلى السجلّ المفتوح وبدأت دون أي غرض معيّن أقرأ أسماء النزلاء، وهي أسماء لم تكن في تسلسلها تعني بالنسبة لي شيئاً. وهكذا قرأتُ أسماء جورج ومتّى وأحمد ووديع ويولاندا وانطوان وأسامة. توقفتُ عند الاسم الأخير؛ فاسمه يثير في النفس المشاعر. وخطر على بالي، في تلك اللحظة، معرفة بقية اسم أسامة ذلك. مددتُ يدي إلى السجل أُدنيه منّي وقلبي يخفق بشدّة، فقرأتُ: «أسامة ابراهيم الفرحان، غرفة رقم (٥٠٨)». توقفتُ هناك دقائق طويلة وقد شلّني الارتباك. هل يعقل الأمر! أسامة ابراهيم الفرحان دون غيره يحلّ في الطابق الخامس من الفندق وأنا في الطابق الرابع منه؟!

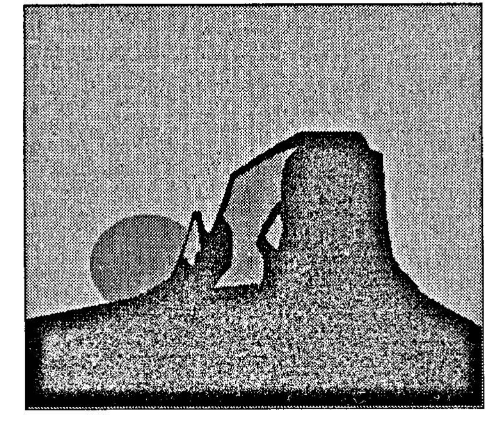
وفي ارتباكي ذلك، جاء موظف الاستقبال وسمعته يلقي عليّ تحيّة الصباح ويطلب منّي الانتظار قليلاً لأنّ هناك رسالة يودّ تسليمها لي، ورأيته يبحث عنها بين مجموعة الرسائل التي كانت مكدّسة على المكتب. وفي اضطرابي قلت له بأنني في عجلة من أمري وفي إمكاني أن أتسلم الرسالة منه بعد عودتي، إذ كنت قرّرتُ أن أُمضي النهار في البحث عن شقّة مناسبة للإيجار كي أسكن فيها.

في مقهى «الهورس شو» وفي ركننا المفضّل كنت أجلس بعد قليل بأفكار مشوّشة، وكأنني كنت في انتظاره من جديد. أتراني سأرى أسامة الفرحان أخيراً وبعد أن باعدتنا الحروب زمناً طويلاً؟ أتراه سيجيب عن الأسئلة التي ظلّت معلّقة بيننا ولم أستطع تجاوزها؟ أتراني سأتعرّف عليه في الحال؟ وما نوع التغييرات التي تركتها الأعوام على وجهه وقامته وروحه وصوته؟ ما الذي جاء به إلى بيروت؟ هل هو في زيارة طارئة لها، أم أنّه سيستقرّ فيها بعد أن هدأت أوجاعها كما سأفعل أنا؟ لا بدّ أنّ بيروت قد هيّجتْ ذكرياته كما فعلت معي. سأراه بالتأكيد! سأتّصل به حال عودتي إلى الفندق واتّفق معه على اللّقاء. سنتناول طعام الغذاء معاً. هل نتناوله في الفندق كما أفعل منذ قدومي، أم في مطعم «مروّش» القريب منه، كما اعتدنا من قبل؟ سأذهب بالتأكيد، مبكّرةً عن الموعد، قبل ساعة

مثلاً، وأجلس على مائدة جانبية أستطيع منها مراقبة الداخلين إلى المطعم. سأعرفه بالتأكيد حالما يقترب من الباب. وكيف لا أعرفه؟ مازلت أذكر ملامحه بوضوح وكأنّه لم يغب عنّي يوماً: شعر أسود قصير، بشرة سمراء، وعينان سوداوان واسعتان، وقامة طويلة. ولكن ماذا عنه؟ أتراه سيتعرّف عليّ في الحال؟

توقفتُ لحظات عن التفكير، تأمّلت فيها وجهي المرتسم على مرآة كانت تواجهني في المقهى: شعر كستنائيّ فيه شعرات بيض، ووجهٌ زُرع فيه ذلك الصباح بعضُ الحيوية والأمل. سيعرفني بالتأكيد. سيتّجه نحوي على الفور ويبادلني التحيّة. وسنجلس معاً نتذكّر أيامنا. هل سنتحدّث بلا انقطاع وينساب بيننا الكلام تلقائياً، هادئاً، مثل مياه نهر حيناً ومياه البحر الصاخب حيناً آخر؟ أم أنّنا سنخلد إلى الصمت بعد تبادل الكلمات التقليدية الأولى ثم يروح كلّ واحد منّا يبحث عن موضوع ما يطرقه من أجل تبديد ثقل الصمت الذي سيخيّم على مائدتنا في ذلك المطعم المزدحم أبداً بالروّاد والذي تضجّ جنباته بالضحكات والأحاديث والحركة ونكهة الشعراء وأصناف المقبّلات؟ ولكن، لماذا أجعل اللّقاء به في ذلك المطعم، ولماذا الظهيرة بالذات؟ بإمكاني الانتظار حتى المساء، ولا بدّ من بضع ساعات تهدأ فيها انفعالاتي وأستردّ شيئاً من هدوئي، فأفكّر مليّاً بما سأرتديه وما سأقوله. هذه مسألة مهمّة كادت أن تغيب عن بالي. يجب أن أستعدّ تماماً لهذا اللّقاء: أن أتناول طعاماً خفيفاً وقتَ الغذاء، وأن أنال قسطاً من الرّاحة، إن استطعت، وأن أختار بعناية الملابسَ التي سأرتديها. سأعرّج بالتأكيد على السوق كي أشتري بلوزة بيضاء، وعليّ أن لا اتردّد في اختيار لونها؛ ستكون بيضاء، نعم اللون الذي كان يفضّل دائماً أن يراني فيه، وسأضع على كتفي شالاً من الصوف، أسود، نعم. من الأفضل أن ألقاه في المساء، وفي ذلك المطعم المطلّ على البحر عند صخرة «الروشة». سيكون الأمر أكثر شاعرية ولن يبدو الصمت، ان حلّ بيننا، ثقيلاً؛ فمن الممكن عندئذ أن يتأمّل كلّ واحد منّا البحرَ والأمواج المتلاطمة والظلمة والظلال المتحرّكة والأنوار البعيدة المنعكسة على المياه وأضواءَ السيارات المارقة التي لا تهدأ عن الحركة هناك. أعتقد أنّ الكلام بيننا لن يكون متعثّراً، بل سيكون دافئاً ومنساباً. سأحكي له عن كل ما حدث لي، وسأطلب منه أن يحدّثني عما جرى له. مازلت أذكر نبراتِ صوته، والعباراتِ الأثيرةَ لديه، وضحكته، وعطرَه، وما يحبّ من الطعام وما يكره، بل وأذكر صدى أنفاسه وصمته ووقع خطواته. فهل يا ترى بقيت تلك الأمور على حالها أم أنّه تغيّر؟

لا بدّ أن أراه اليوم وعليّ أن أبدّد كلّ ما في النفس من مشاعر القلق والخوف التي بدأتُ أحسُّ بأنّها قد أخذت تساورني خشية اللقاء. لا بدّ أنّه تغيّر كما تغيّرت أنا. فلماذا أنبش الذكريات القديمة ولا أدعها مرتاحة حيثما هجعت واستقرّت؟ ولكن، لِمَ الخوف؟! إنّه مجرّد لقاء وتبادل التحيّات والدقّ برفق على نافذة الأيام التي مضتْ دقّات، خفيفةً لا تخدشها ولا تحرّك الهواءَ المحبوسَ في داخلها. فالعمر الذي أمضيته وحيدة لم يعد يتحمّل المزيد من العواصف المزمجرة والمشاعر التي تجتاح الروح بلا هوادة.



صوت فيروز، في تلك الساعة، أخذ يعلو، وأغنيتها «سنة عن سنة» كانت قد أخذتْ تسحبني من دائرة التفكير التي غرقتُ فيها. تطلّعتُ إلى ما حولي: المقهى كان قد بدأ يمتلئ بروّاده ودبّت الحركة فيه. مددت يدي إلى قهوتي الثانية التي كانت قد بردت واحتسيْتها بسرعة وخرجت بعد أن دفعت حسابي، لأسير على مهل في الشارع الذي كان قد استيقظ من سباته وبدأ يتثائب.

في الثانية عشرة والنصف عدتُ إلى الفندق. أخذتُ المفتاح من موظّف الاستقبال مع الرسالة التي وضعتها في حقيبتي. وفي المصعد، خطر على بالي فجأة أن أضغط على زرّ الطابق الخامس وأن أبحث عن غرفته. قلت لنفسي إنّ الأمر سهل للغاية وكلّ ما كنت أحتاج إليه هو بعض الجرأة: أنّ أدقّ على بابه، فقد يكون هناك. لكنّني لم أفعل. وتوقّف المصعد بي، كالمعتاد، في الطابع الرابع. وبعد لحظات كنت في غرفتي، أروح وأجيء فيها دون توقّف بعد أن عاد القلق ليجتاح كياني. ما فائدة رمي

حجر في بركة قد توقفت المياهُ عن الجريان فيها؟ أليس من الأفضل تجاهل المسألة والتصرّف بتلقائية وترك أمر اللِّقاء للظروف والمصادفات؟ فقد ألتقي به في ساعة ما في مطعم الفندق، أو في المصعد، أو أمام مكتب الاستقبال. ولكنّني، مع تسلسل أفكاري تلك، رحتُ أهيِّئ ملابسَ الخروج: فرشت البلوزةَ البيضاء الجميلة التي اشتريتُها على السرير، وأخرجتُ الشالَ الأسوَد من خزانة الملابس، ثم جلست في حيرة من أمري: هل أتّصل به هاتفيّاً، أم أنتظر حتى العصر؟ قد يكون في هذه الساعة في الفندق، في غرفته أو ربّما كان يتناول طعام الغداء في مطعم الطابق الأرضي.

في الساعة الثانية بعد الظهر، قرّرتُ الاتّصال به. أمسكت سمّاعة الهاتف وأدرت رقم غرفته. رنّ الجرس في الغرفة التي ربّما كانت تعلو غرفتي أو تبعد عنها أمتاراً، وظلّ يدقّ فيها دون أن يجيب أحد على ندائي. وضعتُ السمّاعة في مكانها وعندئذٍ وقعت عيناي على حقيبتي التي كنت قد وضعتها على مائدة صغيرة بجوار الباب. تذكرتُ الرِّسالة. أخرجتها من الحقيبة وفتحت المظروف الأبيض وأخرجت منه، دون اهتمام، ورقةً وبدأت أقرأ:

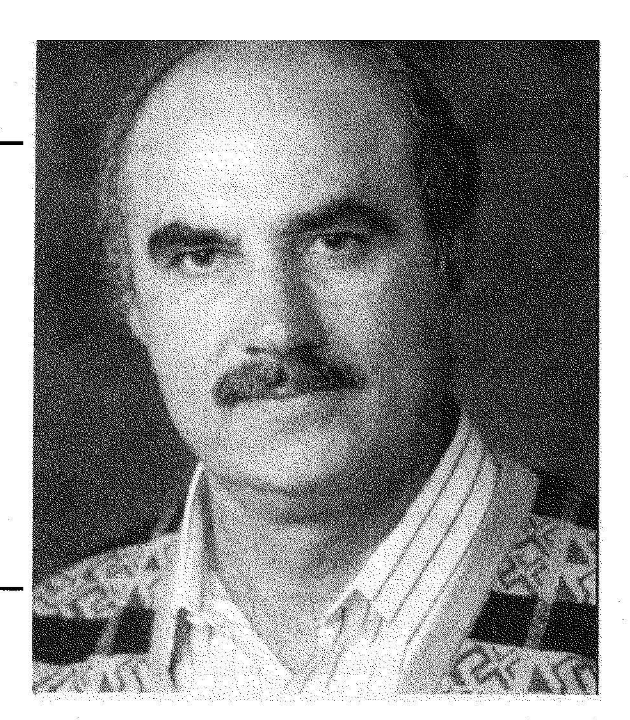
«عزيزتي، باختصار، وصلتُ بيروت قبل ثلاثة أيّام، وليلة أمس كنت في طريقي إلى الخروج مع صديق لي عندما حدثت المفاجأة. فقد نودي على اسمك من أجل مكالمة هاتفية، ورأيتك. كنت في عجلة من أمري. لا بدّ من أن نلتقي اليوم، صباحاً، قبل سفري. فالطائرة التي حجزتُ عليها ستغادر بيروت في الواحدة والنصف. سأكون في انتظارك في صالة الفندق من الساعة التاسعة وحتى الثانية عشرة. لا أقدر على تأجيل السفر، لا بدّ من رؤيتك. اكتب هذه الرِّسالة ليلاً بعد عودتي من موعد عمل، وسأطلب من موظّف الاستقبال تسليمها لك في ساعة مبكرة من صباح الغد.

تصوّري! كنّا مساء جالسين على مائدتين متجاورتين في الصالة، طيلة ساعة كاملة، دون أن ينتبه واحدنا إلى الآخر!

تحياتي حتى نلتقي. أسامة»

وكان المطر في الخارج يزخّ بقسوة مخيفة.

بغداد



شرق عاجز...
وغرب مُعْجِز!

بحث في تأريخ پول كنيدي للأسباب ورؤيته للبدائل

عفيف فراج

إذا كانت الشهرةُ التي حظي بها مؤلَّفا پول كنيدي **صعودُ القوى العظمى وسقوطُها**[١] **والاستعداد للقرن الواحد والعشرين**[٢] مستحقَّةً، فإنّها تتأتى أوّلاً من المخزون المعلوماتي الوفير الذي يسترفده المؤرِّخُ الاختباريّ إلى نصِّه من أدوات القوّة المعرفيّة الجديدة (الكومبيوتر والإنترْنَت) التي تمكِّنه من حشد عشرات الجردات الإحصائية والتخطيطات البيانية والخرائط الجيو- سياسية... وكلّها تضفي على مؤلَّفيْهِ مادَّةً معرفيةً هامّة في ذاتها.

غير أنّ كنيدي لا ينقل لقارئه فهرساً معلوماتياً وحسب، بل إنّ الثروة المعلوماتية في كتابيْه هي مادّة معرفية تُستَخدم لإظهار صدقية وفاعلية قانون الجدل بين: الاقتصاد والاستراتيجيا، الثروة والقوّة، البنية التحتية والبنية الفوقية.

من هنا تصبح الجرداتُ الاقتصادية والاستراتيجية المتقابلة والمتجاورة مؤشرات تدلّ أرقامُها على الصعود والسقوط المتزامن للقوى العظمى المتنافسة على مواقع السيادة الإمبراطورية على العالم. وهذا يعني أنّ المؤرِّخ يعتمد نهجَ البحث المقارن ليُظهر أنّ مصير الأمم العظمى لا يعتمد على ما تحقِّقه كلُّ أمّةٍ بمفردها من نمو اقتصادي وتقدم تقني عسكري فحسب، وإنّما بما تحقّقه مِنْ سَبْقٍ في نسبة النمو ومستوى التقنية على غيرها من الأمم التي تعاصرها وتنافسها.

وأمّا السبب الثاني الذي يجعل شهرة مؤلَّفَيْ كنيدي مستحقّةً فهو تحديدُ المؤرِّخ الدقيقُ للمشكلات الدولية الكبرى التي تختمر في إطار النظام العالمي الجديد... وهي مشكلات تنفرع في معظمها من تمركز الثورة العلمية - التقنية المفجِّرة للثروة الاقتصادية في دول الشمال الصناعية واليابان، بينما يتمركز في الطرف الجنوبي المقابل من الكرة الانفجارُ الديموغرافيّ.. الأمر الذي يجعل النظامَ العالميَّ مهدَّداً بتاقطب قوة العلم والتقنية والثروة من جهة، وقوّة العدد من جهة أخرى. ويمكننا إعادة صياغة التحديات والمعضلات التي يطرحها هذا التاقطبُ على النظام العالمي الجديد في صيغة الأسئلة المحدّدة التالية:

١ - كيف يمكن أن تتمّ العولمة في الوقت الذي تتوسّع فيه الهوّةُ التقنية والاقتصادية بين دول الشمال والجنوب؟

٢ - هل تستطيع أوروبا الغربية وأميركا الشمالية واليابان وأوستراليا أن تتوجد جزراً للرفاه وسط بحارِ البؤس دون أن يتعرّض أمنُها للخطر؟

٣ - كيف ستواجه دولُ الشمال الصناعي ردودَ فعل الشعوب الفقيرة على العولمة؟... وهي ردودٌ تتمظهر في:

أ - الهجرة من دول شرقيّ المتوسط وشرق أوروبا وروسيا إلى أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأميركية.

ب - الأصوليات الدينية والعرقية، وأبرزها الأصولية الإسلامية.

ج - السخط الاجتماعي على الدول الأغنى وعلى الأقليّات الطبقية التابعة لها في دول الجنوب.

٤ - أيّة ثقافات هي الأكثر أهليةً لمواجهة تحديات التقدم العلمي - التقني والنموّ الاقتصادي؟

٥ - ماذا سيحلّ بالديموقراطية الغربية حين يصبح مجموعُ سكّان أوروبا والولايات المتّحدة أقليةً تواجه أغلبيةً تُقدّم الرغيفَ على الحريّة الاقتصادية والسياسية؟ وهل بإمكان الدول الفقيرة أن تعْبر إلى الديموقراطية على قاعدة البؤس الاقتصادي؟ وكيف يتعولم العالمُ و $\frac{1}{6}$ من سكّانه يتمتعون بـ $\frac{5}{6}$ من

---

(١) Paul Kennedy: **The Rise and Fall of the Great Powers**, Fontana Press, Harper Collins pub., 1989.

(٢) Paul Kennedy: **Preparing For the Twenty - First Century**, Harper Collins pub. 1993.

وتجدر الإشارة إلى أنّ جميع الإشارات المرجعية في هذا البحث تعتمد هاتين الطبعتين الصادرتين بالإنجليزية.

خيراته؟!

٦ – ماذا سيحلّ بالبيئة التي يطول تلوّثُها الفقراءَ والأغنياء على السّواء إذا اعتمدت الدولُ الأفقر – وبينها عملاقا آسيا: الصين والهند – الطريقَ التنمويَّ ذاته الذي اتّبعته أوروبا... أيْ: إذا استندت إلى الطاقة الرخيصة غير النظيفة؟

٧ – هل ستبقى الولاياتُ المتحدة على تماسكها الاجتماعي والسياسي في ظلّ تفاقم الخصوصيّات الثقافية وتَحوُّل الأقليات العرقية إلى أكثرية بدءاً من منتصف القرن المقبل؟

٨ – هل يمكن أن تحتفظ الولاياتُ المتّحدة بزعامتها العالمية، في الوقت الذي تبدو فيه على صورة عملاق لا يتناسب رأسُه العسكريّ المتضخّم مع ساقيه الاقتصاديتين الهزيلتين؟

***

من خلال هذه الإشكاليات الحقيقية التي يمكن استخلاصها من نصّ كنيدي تتبدّى صورةُ التناقضات التي تقلق النظامَ العالميَّ الجديد. لكنّ الأجوبة التي يقترحها المؤرخ على التساؤلات المقلقة لا تتكافأ مع خطورة التناقضات. فهو يقترح مثلاً أن تحْذو الدولُ ذاتُ الميزانيات الضخمة حذوَ بعض الدول الإسكندنافية فتخصِّص واحداً في المائة من ميزانياتها لمساعدة الدول الفقيرة، أو تشجِّع الدولَ النامية على استخدام تكنولوجيا نظيفة (كأفران الخبز الكهربائية مثلاً) للتخفيف من أخطار التلوّث والتصحُّر الناجمة عن استخدام حطب الأشجار لطهو الطعام والتدفئة.

والحقّ أنّ اقتراحات كنيدي الإصلاحية الجزئية تصدر عن قناعته بأنّ العولمة الرأسمالية هي مسار تاريخي لا بديل له ولا عودة عنه. وهو، وإن كان ينقد – من موقع الليبراليّ المستنير – الرأسمالية الاحتكاريّة المتمثِّلَة في دمج الشركات والعقارات ومَرْكَزَة الثروات في المركز الرأسمالي الأميركي، إضافةً إلى نقده الإنفاقَ العسكريَّ المريعَ المقتطعَ من حاجات النّاس المدنيّة... على رغم نقده هذا، فإنّه لا يجد علاقةً سببيّة بين الرأسمالية والاحتكار، وبيْن الليبرالية السياسية والأوليغارشيّة [حكم القلّة الثرية]، بالرغم من تمظهر هذه العلاقة تكراراً، بدءاً بأثينا بركليس (٤٦٠ – ٤٣٠ق.م) التي جمعتْ بين الديموقراطية السياسية والاوليغارشية والتوسّع الكولونيالي، وانتهاءً بالولايات المتحدة المعاصرة.

ولعلّ أهمّ ما يثيره كنيدي من إشكاليات تستدعي النقاش هو افتراضُه أنّ النسق الثقافيّ الغربيّ هو النمط الإنسانويّ الوحيد المؤهّل للعالمية، ودعوتُهُ الجسورةُ الموجَّهَةُ إلى دول ما كان يُسمّى بالعالم الثالث إلى مفارقة ثقافاتها ودياناتها التقليدية وإلى تمثُّلِ قيم الحداثة البورجوازية الغربية كما تجلّتْ في تقليد ثقافي غربيّ مزعوم يبدأ بـ«اليونان الكلاسيكية»[٣] وينتهي بـ«الليبرالية الأميركية المعاصرة».

ماذا سيحلّ بـ«الديموقراطية الغربيّة» حين يصبح مجموع سكّان أوروبا والولايات المتحدة أقليّة تواجه أغلبيةً تقدِّم الرغيفَ على الحريّة الاقتصادية والسياسية؟

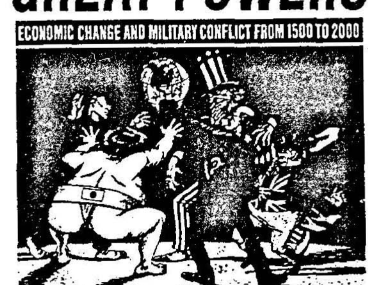
هذه الأصولية الثقافية التي تستعيد الأُطروحاتِ الاستشراقيَّة النموذجيةَ التي نقدها إدوارد سعيد في **الاستشراق** قد تصدم القارئ الشرقيّ، ولاسيّما أنّها لا تتسق مع نقد كنيدي لما يصفه بـ«الأصولية الرأسمالية» كما تجلّتْ في سياسة الرئيس ريغان الاقتصادية – الاجتماعية في أميركا الثمانينات وفي أيديولوجيات الداروينية الاجتماعية التي شكلت الوجهَ الآخَرَ المواكِبَ والمبرِّرَ لتلك السياسة. وهكذا تبدو سيطرةُ الأوليغارشية على مؤسسات المجتمع الرئيسية، والمآلُ الاحتكاريُّ التمركزيُّ للديموقراطية الأميركية، ظاهرتيْن عارضتيْن في تاريخ كنيدي، أقحمهما الرئيسُ ريغان في الثمانينات ولم تُفْضِ إليهما آليَّةُ النظام الرأسمالي نفسه! وكل هذا يثبت أن كنيدي مؤرِّخ يكتب تاريخَه الثقافيَّ الغربيَّ الصلبَ المتمادي... وإنْ تميَّزَ بشساعة الحقبة الزمنية والحقول المعرفية التي يرتادها، وبنزعته الليبرالية الإصلاحية التي تجتهد في تخفيف حِدّة تناقضاتٍ تعتمل في قلب نظام كنيدي الرأسمالي المفضَّل. فالحقّ أنّ الفرد الرغائبي التنافسيّ النفعيّ يبقى مركزَ الكون ومقياسَ الأشياء كافةً، في تاريخ كنيدي كما في فلسفة السوفسطائيين اليونانيين القدامى الذين جادلهم سقراط من موقع ضدّي. وتاريخ كنيدي باختصار يحمل سمات القوّة والضعف التي تميِّز منهجاً يجمع بين النزعة الوضعية التجريبية التي تتبدّى في رصده الموثق للإنتاجية المدنية والعسكرية والعلمية والتربوية من جهة، والتمركز المفرط على الذات الثقافية الغربية والأنجلو – سكسونية بشكل أخصّ من جهة ثانية.

***

إنّ النزعة التجريبية (الأمبيريقية)، وإن كانتْ أهمّ إيجابيات المؤرِّخ الانجلو – سكسوني، فإنّه يدفع بها إلى حدودها القصوى بحيث يستبعد أسئلةَ الفلسفة عن معنى الجهد والوجود البشريين وعن غايتهما. فيتقلّص الإنسان تبعاً لذلك إلى منتج – مستهلك وصانع أدوات.

وكما يفتقر هذا النمطُ من التأريخ إلى البعد الفلسفي فإنّه يفتقر كذلك إلى الابتكار على مستوى القوانين العلمية العامّة. ويمكن القول إنّ كنيدي ليس مبتكراً لقوانين علمية تاريخية أو اجتماعية – اقتصادية جديدة، وإنّما هو مستهلك ممتاز لقوانين علم الاجتماع التي ابتكرها مؤسِّسون كبار أبرزهم كارل ماركس وماكس ڤيبر. نقول ذلك دون إنكار براعة كنيدي التقنية في تطبيق هذه القوانين (أي في ممارسة معارفه النظرية) على الأحداث والوقائع والمعطيات التاريخية الجزئية.

(٣) ارتبط مصطلحُ «كلاسيكي» بالعالميْن اليونانيّ والرومانيّ، وبشكل خاص بالأدب والفنّ والهندسة المعمارية والمثل والتناسق والنظام. ومن هنا يصبح واضحاً أنّ مصطلح كلاسيكي هو حكم قيمة. وهذه المسألة تصبح أكثر وضوحاً عندما ندرك أنّ المصطلح مشحون بالمؤثرات القويّة للحضارة الكلاسيكية على العالم الغربي». راجع:
Webster's Third New International Dictionary, Merriam and Webster, H.H. Benton pub. 1971, Vol. 1., U.S.A.



أمّـا كـيـف يمكن لمؤرِّخ أن يوفِّق في مقاربته التاريخية بين منهجيَّتَيْ: ماركس الشيوعي وڤيْبر البروتستانتي الرأسمالي، فـذلك يرجع إلى رؤية كنيـدي المثْنَويّة للحضارات الشرقية والغربية. أيْ أنّه يغلِّب منهجية ماركس المادية في مقاربة أسباب صعـود القوى الأوروبيـة العظمى ابتداءً بعصر النهضة، ويغلِّب منهجيةَ ماكس ڤيبر الفكرويّة في مقاربته لحضارات الشرق. وهكذا يبدو كنيدي مستشرقاً آخر يكتب قناعته بأنّ الحضارات الشرقية القديمة والوسيطة قد افتقرتْ إلى نمط القيم الفرديّة البروتستانتية التي تحضّ على العمل الشاقّ مقروناً بالتقشّف، وهي من وجهة المؤرِّخ الأنجلو – سكسوني قيمٌ شارطة للتقدّم والنموّ على الطريقة الرأسمالية.

وهذا يعني أنّ نصّ كنيدي يستبطن القناعةَ بأنّ القوانين المادية الجدلية لا تنطبق إلاّ على المجتمعات الغربية، بينما ينطوي الموروثُ الثقافيُّ والدينيُّ في الشرق على أسباب «الاستبداد الشرقي». من هنا يفسِّر كنيدي سقوط الحضارات الصينية والهندية والإسلامية، والظهورَ المتأخِّر لليابان على مسرح التاريخ، بأسباب ثقافية في الأساس والجوهر، ويمارس بالتالي نقداً أصولياً غربوياً للديانات الكونفوشستيّة والهندوكية والإسلام. فهذه الديانات قد تسبّبتْ – في رأيه – في إحباط حوافز التجديد التقني والنموّ الاقتصادي، وشكّكتْ في قيمة التاجر ورجل المشروع... على النقيض من أوروبا التي سادتْ في الحقبة الكولومبية (نسبة لكولومبوس) البحارَ والشطآنَ بتقنياتها العسكرية البحرية التي كانت موضع تطوير دائم[٤]، وبفضل بيئتها السياسية – الثقافية التي تميّزت بروح المنافسة والمغامرة وأعلتِ الشأنَ المعنويَّ لرجل المشروع. والحقّ أنّ عجز كنيدي عن الخروج من فضائه الثقافي الغربي المغلَق، وارتقاءَهُ بالنمط الرأسمالي – الثقافي الغربي إلى مرتبة المثال العالمي الأوحد الجدير بالاحتذاء تحت طائلة التخلّف، هما العيب التراجيدي في تأريخه الذي يكتب تاريخ صعود القوى الأوروبية على خلفية سقوط الحضارات الشرقية، كما يُستشف من التوطئة التمهيدية التي يوجز فيها أسبابَ سقوط الحضارات الشرقية في عشر صفحات من مؤلفه **صُعُود القوى العظمى وسقوطها** الذي يداني الألفَ صفحة. وإلى هذا المدخل الشرقي للنهضة الأوروبية يضيف كنيدي دولتيْ روسيا واليابان اللتيْن يصنّفهما بـ«الغريبتيْن» The Two Outsiders (عن أوروبا طبعاً!. وإلى مثنويّة كنيدي الحضارية وما استتبعته من مثنوية في منهج المقاربة لحضارات الشرق والغرب تُلاحَظُ أيضاً مثنويةُ موقفه من الماركسية. فهو ينتقي من علم الاجتماع الماركسي قانونَ العلاقة بين البنية الاقتصادية التحتية وكافّة البنى الثقافية والاستراتيجية المشروطة بقوى الإنتاج، ويفسِّر الحركة التاريخية بقوانين اقتصادية – تقنية عامّة تعلو إرادات الأفراد ومواهبَ القادة؛ لكنّه **لا** يُدخل الجدلَ الطبقيَّ كعنصر محرك للتاريخ **ولا** يجاري ماركس والماركسيين في نقد الدور السلبيّ الذي لعبته البورجوازيّةُ الغربية في الحقبتين الكولونيالية (حقبة ڤاسكو دي چاما وكولومبوس وكورتيز) والإمبريالية. وهو يستبعد من نصّه العمقَ الفلسفيَّ الماركسي النافي لشتّى أنواع الاغتراب من ضمن استبعاده (أي كنيدي) للفلسفة ككلّ. ويعبِّر عن قناعته بأنّ الماركسيّة، وإنْ قدّمَتْ مفاتيح لفهم الماضي وتحليل الحاضر، فإنّها أعجز من أن تقدّم بديلاً حضارياً لاطبقياً من أيّ نوع، سواء أكان في الصيغة السوڤياتية التي سقطت أم في أيّ صيغة اشتراكية أخرى.

ويتبدّى ضيقُ الممرّ الأنجلو – سكسوني في تاريخ كنيدي، لا في إيمانه بالنسق الحضاري الغربي الذي يؤهِّله نجاحه العملي لأن يكون المثالَ العالمي فحسب، بل في دعوته الجسورة المباشرة أيضاً إلى واحدية القيم الثقافية التي يبدو أنّ كنيدي يعتبرها ضرورةً لنجاح واحدية السوق العالمية وديمومتها. والدعوتان إلى عولمة القيم (أي أمركتها) وعولمة السوق لا يشوبهما لبس، رغم الهواجس التي يبثّها المؤرِّخ في نصّه والتي تعبِّر عن قلقه على مسار الليبرالية الغربية ومصيرها. فهو يدعو كافّة الدول إلى نبذ سياسات الحماية الاقتصادية للمنتجات الوطنية، كما يدعو شعوب العالم إلى القيم الرأسمالية، ذلك أنّ آلية السوق العالمية «تستدعي تحوّلاً في نظام القيم السائدة في العديد من دول العالم الثالث، وهي قيم مضادة لقيم العقلانية الغربية والبحث العلمي والنظرية القانونية والرأسمالية»[٥].

وبمقياس الحداثة المرجوّة تستحيل «العراقة الحضارية» التي تميّز الإمبراطوريات الشرقية وبينها الإسلامية إلى «أهمّ الأسباب التي تمنع الأمّة من الاستجابة لضرورات التغيير والتطوّر»[٦].

***

وكنيدي المدرك للعلاقة التفاعلية بين الثروة والقوّة (بمعنى أنّ الثروة تصنع القوّة، والقوّة تصنع الثروة) لا يتوقّف في سياق تأريخه شبه البانورامي ولو للحظة ليحدِّد المدى الذي ذهب إليه الغربُ في استخدام تقنياته العسكرية المتطوِّرة من أجل اغتصاب الثروة بدءاً بالقرن الخامس عشر، وإلى أيّ حد أسهمت الثروةُ المنهوبة بدورها في إنجاز عملية التراكم الرأسمالي الغربي.

(٤) يقول كنيدي إن أوروبا تمكّنت من تحقيق «المعجزة الحضارية» «بفعل التطوير المستمر، بدءاً بعصر النهضة، للتقنيات العسكرية وتوفّر السوق المتوسعة للاتجار بها نتيجةً للحروب المتلاحقة (...) وهذا ما يميِّزها عن إمبراطورية الموغال الإسلامية في الهند (١٥٢٦)، وصين مِنْج Ming China والامبراطورية العثمانية. فقد كانت هذه الامبراطوريات الشرقية تتوقّف عن تطوير مدافعها وسفنها الحربية عند منعطف تاريخي ما إلى زمن متأخِّر يصبح معه اللحاق بالغرب أملاً مستحيلاً». راجع **صعود القوى العظمى وسقوطها**، ص ٢٨.

(٥) P. Kennedy: **Preparing for the Twenty - First Century**, pp. 66 and 210.

(٦) المصدر السابق، ص ١١٧.

ويبدو أنّ أمراً كهذا لا يستحق عناء المؤرِّخ البرغماتيكي؛ فالنجاح هو المعيار الأخير، والزمن كفيل بتسوية الفوارق بين المسالك والوسائل، الجيّد منها والرديء، كما يقول مكياڤلي في كتاب الأمير. صحيح أنّ كنيدي لا يتجاهل بالمطلق «الدوافع الدنيئة» التي كانت وراء تقدّم المعارف العلمية – التقنية، لكنّ الكلمة الأخيرة تبقى للقوّة والثروة: «إنّ الانفجار المعرفي الذي عزّز تفوّق أوروبا التقني واستطراداً العسكري أكثر من أيّ وقت تعدّى الدوافع الأصلية السيّئة»(٧).

لا يتجاهل كنيدي الدوافع الدنيئة التي كانت وراء تقدّم المعارف العلمية والتقنية في الغرب، لكنّه يرى أنّ الكلمة الأخيرة تبقى للقوّة والثروة!

ويرقى عن الشكّ أنّ المغامرة الكولونيالية البحرية في عصر النهضة الذي يبدأ كنيدي به تاريخَه حافلةٌ بالأمثلة على العلاقة بين القوة من جهة والمعرفة (العلمية) والثروة من جهة ثانية. فمعادلة الفيلسوف البريطاني التجريبي فرنسيس بيكون القائلة «إنّ المعرفة قوّة» انكتبتْ في ظلّ نجاح عدد من الدول الأوروبية الصغيرة كالبرتغال وهولندا، والكبيرة نسبياً كإسبانيا وإنكلترا، في توسّل المركَب المسلح بالمدافع ذات الوزن الأقلّ والقوّة النارية الأكبر، والسفن القوية المعدّة للاستعمال في المحيط الأطلسي والقادرة على البقَاء مدّة طويلة في عرض البحر، أداةً للسيطرة على شعوب حات بريّة شاسعة تمتدّ بين أميركا الوسطى والجنو وآسيا القصية... هذا الإنجاز التقني الذي مكّن دول غيرة كالبرتغال من بناء امبراطورية هو ما يصفه كنيد: المعجزة الأوروبية». وسرّ «المعجزة الأوروبية» التي يتحدّث كنيدي تُختَصَرُ في نجاح الغرب في تحويل المعرفة العا إلى قوّة عسكرية استراتيجية توسلّها التاجرُ والبحّارُ والمغا الجنديُّ الطموح والمستوطنُ الكولونياليُّ الذي سبق أن ف إليه الشرقُ إبان الحروب الصليبية باحثاً عن ثروة لطة أو إمارة عزتْ عليه في الغرب.

أمّا بقيّة الأسباب التي يفسّر بها كنيدي « جزة الأوروبية»، مثل الإقراض التجاريّ والنظام البنكي و، بزئة السياسية أو اللامركزية التي أدّتْ إلى نشوء طبقة تجارية متحرِّرة من رقابة أيّة سلطة أوروبية موحّدة(٨)، فهي عوامل ثانوية سابقة لعصر النهضة؛ وكنيدي يذكرها لكي يقابل اللامركزية السياسيةَ الأوروبية بالإمبراطوريات المركزية «ذات النمط الاستبدادي الشرقي»(٩)، وهي الامبراطوريات التي استندت إلى قيم جماهيرية أخلاقية تقليدية «تشكك في قيم التاجر ورجل المشروع»؛ وهذا الأخير هو – في نظر كنيدي – أوديسيوس الجديد الذي انطلق بسفنه المسلّحة إلى آخر الحدود التي يلامس فيها البحرُ اليابسةَ ليفرض «اقتصادَه التجاريَّ على مجتمعاتٍ كانت حياتُها الاقتصاديةُ الماضية ترتكز على الإنتاج الزراعيّ والتجارة الداخلية لا على التجارة العالمية». ولا يعرض كنيدي النتائجَ التي ترتبت على «فرض الاقتصاد التجاري» بل يشكك بقوّة بالفرضية القائلة: «إنّ الامبريالية عاقتْ تطوّر بعض البلدان الآسيوية»(١٠).

إنّها الرؤية الخطِّيَّة الواحدية للتاريخ لا ترى فيه إلاّ الوجه العلمي – التقني – الاقتصادي، وبه تطابق التقدمَ الحضاري، وباسم التقدم والحضارة تبرِّر البربريات والشرورَ الخلقيةَ وتُسقط أهمَّ الثنائيات المقلقة في تاريخ الحضارة: ثنائية التقدّم المادّي والتخلّف الخلقي، وإثراء الأقليّة وإفقار النوع(١١).

وهذا يعني أنّ كنيدي يكتب نصّاً يتواصل مع التراث الاستشراقي الغربوي التمركزي الذي يتحدّث عن معجزة أوروبية نهوضية تبدأ في المدن الإيطالية وتتواصل مع معجزة أخرى قديمة هي معجزة الحضارة اليونانية وتفضي إلى معجزة ثالثة هي الليبرالية الأميركية. فهذه المحطّات الحضارية الثلاث تختصر القيم الإنسانية الشمولية المؤهّلة للعالمية، كما يتجاسر كنيدي على القول في سياق اتّهامه للثقافة اليابانية المشتقّة من الثقافة الصينية بالانغلاق والتمركز القومي – العرقي على الذات والعنصرية: «إنّ القيم التي عبَّرَتْ عنها اليونان والمدنُ الإيطالية والليبرالية الأميركية، هي قيم تتعالى فوق الحدود الجغرافية، وتتخطى المراحلَ التاريخية، وتجوز فواصل العرق والجنس خلافاً لأيّ ثقافة أخرى»(١٢).

إنّ كنيدي يفترض، شأنه في ذلك شأن كافة المؤرِّخين الغربيين التمركز، وجودَ تقليد ثقافي ينظم ثقافاتِ «اليونان الكلاسيكية» في القرن الخامس ق.م، والمدنَ/الدويلات الإيطالية التي احتضنت ثقافةَ النهضة «الإنسانوية»، بدءاً بالقرن الثالث عشر، و«الليبرالية الأميركية الحديثة التي أعلنتْ حقوقَ الإنسان». ويفترض كنيدي كذلك أنّ هذه القيم تتجاوز محدودية الزمان والمكان الذي نشأت فيه لتتمثل ما هو إنساني في الجوهر وفي المطلق. أيْ أنّ المؤرِّخ الليبرالي يفترض وجود

---

(٧) Paul Kennedy: **The Rise and Fall**... p. 36

(٨) المرجع السابق، ص ٢٣ – ٢٤.

(٩) يستعيد كنيدي تكراراً هذا المصطلح ويتحدّث عما يصفه بـ«المركزة القسرية المفروضة لنظامٍ استبداديٍ شرقيٍّ النمط». «The imposed centralization of a despotic oriental - style regime» (المرجع نفسه، ص ٣٧).

(١٠) المصدر السابق، ص ٣٧: «Whehter or not certain states in Asia would have taken off into a self- driven commercial and industrial revolution had they been left undisturbed, seems open to considerable doubt.»

(١١) من الجدير ذكره انّ انجلر كان بين أوائل المفكّرين الذين لحظوا مثل هذه الثنائيات. فهو يقول: «إنّ كل تقدّم يحتوي في الوقت نفسه على تراجع؛ فكل تقدم جاوز الحالةَ البدائية كان يبدو وكأنّه تقدم ثابت في اتّجاه اكتمال الإنسان – الفرد ولكنّه كان يعني في الحقيقة انحطاطَ النوع». راجع: F. Engels: "Socialism- Utopian and Scientific", in Marx and Engels, **Selected Works**, Vol II, 5th ed., Moscow, 1962, p 124.

(١٢) P. Kennedy: **Preparing for the Twenty - First Century**, p 144.

تجانس قيمي داخل كلّ من الثقافات المتميِّزة المذكورة، ثم يفترض انتظامَ هذه الثقافات المتجانسة في تقليد ثقافي واحد مشترك مغاير لكلّ ما عداه من ثقافات.

***

ولكنْ هل صحيح أنّ هناك قيماً ثقافية يونانية متجانسة في ثقافة «اليونان الكلاسيكية»، أمْ أنّ هناك جدلاً ثقافياً صراعياً بين افلاطون وأرسطو الهاجسيْن بتنزيل العقل ومثالاته الخلقية في المجتمع السياسي من جهة... والسوفسطائيين من جهة ثانية، «مراكبِ الذاتية الجوّالة»(١٣)، وروّادِ المنفعة الشخصية والنسبية المعرفية والعدمية الأخلاقية الذين أعلنوا الإنسان المنفرد بذاته «مقياسَ الأشياء جميعها»، وشهَروا حقَّه في إنكار كافة الحقائق ولو كانت ترقى إلى مرتبة البديهيات الهندسية إذا تعارضت مع المصلحة الشخصية؟

إنّ المؤرِّخ الليبرالي ينحاز بالضرورة إلى قيم السوفسطائيين الذين عبروا عن قيم البورجوازية الأثينية الناشئة؛ وهي القيم ذاتها التي عاشتها البيوتات والسلالات الثرية التي حكمت المدنَ / الدولَ الإيطالية عشية عصر النهضة وخلاله.

والحقيقة هي أنّ كنيدي ونظراءَه من المؤرِّخين يمارسون في تاريخهم عملية تجميلٍ ثقافي سياسي للحقبات الثلاث التي يذكرها كنيدي (اليونانية – الإيطالية – الأميركية الليبرالية) انطلاقاً من حاجة البورجوازية المعاصرة إلى استبناء تقليد ثقافي – سياسي تُسقط عليه صفاتِ العراقة والإناسة لكي توْصِلَ هذا التقليدَ في عمقٍ تاريخيٍّ يَمُدُّه بالمشروعية. وفي مقابل إبراز الوجه الثقافي الإنساني الجميل لـ«اليونان الكلاسيكية» و«وإيطاليا النهضة» و«أميركا الليبرالية»، يتمّ إخفاء الوجه السياسي العنفي والعسكري التوسُّعي والطبقي الاستغلالي والتمييز العرقي الذي اتّسمت به الحقباتُ المذكورة الثلاث.

إنّ كنيدي لا يجهل الوجه الكولونيالي العنفي الذي ميَّزَ عصر النهضة، لكنّه يكتفي بإظهار مردود ذلك العنف العسكري على تطوّر التقنيات العسكرية بما استحدثه من «أسواق واسعة لتجارة السلاح»(١٤). والحق أنّ «تشهِّي المدن/ الدول في عصر النهضة لأراضي الجيران»، كما يقول أحدُ الباحثين، قد جعل من عصر النهضة عصرَ «حروب مستمرّة استدعت أحياناً الغزوَ الأجنبيّ»(١٥).

يمارس المؤرِّخون الليبراليون الغربيون التمركز عمليةَ تجميل للحقبات اليونانية والإيطالية والأميركية، فيُخفون وجهَها السياسي العنفي التوسّعي الاستغلالي!

وما قاله المؤرِّخون المختصون في عصر النهضة يطابق ما جاء في مؤلَّفاتٍ تعاملتْ مع الحضارة اليونانية وتجربة أثينا بركليس (٤٦٠ – ٤٣٠) التي توصَف بـ«الديموقراطية الأولى» و«أوروبا الأولى»(١٦). فنحن نقرأ في **تاريخ الحضارات العام** أنّه «منذ بدايات القرن الخامس وحتى عام ٣٣٨ أمضت أثينا أكثر من مئة وعشرين سنة في الحرب من فترة لا تتجاوز المئة والستِّين سنة.. أي انّها أمضتْ في الحرب سنتين من كلّ ثلاث سنوات، ولم تعرف خلال ذلك الزمن فترةً من السلم دامت عشر سنوات متتالية!»(١٧).

ما هو السبب الذي يجعل أثينا الكلاسيكية التي كانت تجمِّلها التماثيلُ ويضج في شوارعها الجدلُ العقلي والحوارُ السياسي الديموقراطي تخوض كلّ تلك الحروب؟

الجواب يقدِّمه المؤرِّخ KITTO (وهو كبير المعجبين باليونان وحضارتها) في كتابه **اليونانيون** حيث يلاحظ أنّ الديموقراطيين المتطرفين في اثينا هم الذين شكّلوا «الحزب التجاري» أو «حزب الحرب» الذي كان يبحث عن الحرب لأسباب مختلفة: «فإذا كان الحزب غنيّاً وفّرت الحربُ فرصاً للتوسّع التجاري؛ وإذا كان فقيراً وفّرت الحرب فرصاً للعمل والأجور؛ أمّا بالنسبة للبلد والشعب فلم تقدِّم الحربُ سوى بيوت بلا سقوف وقَطْع أشجار الزيتون البطيئة النمو»(١٨).

إنّ ما نريد التأكيد عليه **أوّلاً** هو أنّ الحروب المتواصلة شكّلتْ قاعدة حياة المدن/الدول اليونانية والإيطالية على السّواء، كما رافقت نشوء الولايات المتحدة الأميركية نفسها. ونريد التأكيد، **ثانياً**، على أنّ هناك علاقة سببية بين ظاهرة العنف العسكري التوسّعي وصعود البورجوازية أو الاوليغارشية إلى مركز القوّة السياسية.. وأنّ التفسّخ الاجتماعي والانحطاط الخلقي والقابليات النهمة للمال والوجاهة الطبقية والمتع الحسيّة، **ثالثاً**، قد كانت السِّمة المميزة لحياة العائلات والبيوتات الحاكمة في المدن/ الدول الإيطالية، ومن بينها روما مدينة البابوات(١٩).. وأنّ هذه الحروب بين حكّام المدن/ الدول اليونانية والإيطالية، **رابعاً**، قد أدّتْ في حالة اليونان إلى دمار «أثينا الكلاسيكية» على يد اسبرطة وحلفائها بعد حرب الثلاثين سنة التي بدأها «الديموقراطي» بركليس قبل أن يجتاح الاسكندرُ بلادَ اليونان المصدّعة كلّها. وأمّا في حالة المدن/الدول الإيطالية فقد أدّت الحروبُ فيما بينها إلى

(١٣) يرد الوصف في كتاب هيغل. **فلسفة التاريخ**، حيث يصف السوفسطائيين بأنهم "the mobile vessels of subjectivity" ويعتبرهم «أساتذة الحكمة»... وهي حكمة مضادّة لتعاليم سقراط وأفلاطون وأرسطو والرواقين والأبيقوريين. ومن الحكم التي روّجها السوفسطائيون ما قاله ثراسيماخوس في «الحق»: «إنّ ما هو حق في كلّ الأمكنة على السواء هو مصلحة الفريق الأقوى». (راجع: **جمهورية افلاطون**، الكتاب الأول، الفصل الثالث).

(١٤) Paul Kennedy: **Rise and Fall**... p. 28.

(١٥) J.H.Plumb: **The Penguin Book of the Renaissance**, 1964, p. 36.

(١٦) الإشارات إلى اليونان بوصفها اوروبا الأولى تتكرر في مؤلفات كثيرة؛ راجع مثلاً كتاب: Gilbert Murray: **Legacy of Greece**, Oxford, 1966.

(١٧) Imar and O'boiyé: **The General History of Civilisations**, Translated into Arabic by F. Daghir and Fouad Abu Rihan, 1964, p. 314.

(١٨) H.D.F. Kitto: **The Greeks**. Pelican Books, 1966, p 155.

(١٩) يلاحظ رَسل في كتابه **History of Western Philosophy** (Unwin, 1980, p.486) ان سياسة الحرب والانحطاط الخلقي لبعض البابوات لا يمكن الدفاع عنها من اي وجهة نظر باستثناء القوّة العارية.

اجتياحات متتالية قامت بها الجيوشُ الإسبانية والفرنسية والسويسرية للأراضي الإيطالية. ومن يقرأ كتاب **الأمير** لمكيافلي يدرك أنّه انكتب تحت وطأة الشعور بالقهر القومي والإذلال الوطني والضعف العسكري والتفكّك السياسي الذي جعل إيطاليا «مستعبدة أكثر من العبريين، مقهورة أكثر من الفرس، مشتتة أكثر من اليونانيين»[٢٠]..

مضافاً إلى كلّ ذلك ما يذكره مؤرّخو الحقبة عن «الإباحية الجنسية والمكائد والخيانات السياسية التي تفوّق فيها الباباواتُ والتي ميّزت الحياة في بلاطات الحكّام المستبدّين»[٢١]. لقد كان سيزار بورجيا مثال الأمير السياسي - العسكري لذلك العصر، وكان شعاره «اقتلْ قبل أن تُقتل». وقد اتّصف الأمير النهضوي «بالغدر الإجرامي والفسق والخيانة والاغتصاب والشذوذ الجنسي». «كانوا أمراء تسير في ركابهم الأهوال» كما يقول أحد الباحثين في تلك الحقبة «لكن فناني النهضة رسموهم كما يحبّون أن يكونوا»[٢٢].

صحيح أن الضرورات السياسية كانت تبيح المحظورات الأخلاقية على الدوام. لكن السؤال هو: ما الذي جعل المكيافلية تعلن جهاراً عن نفسها كنظرة سياسية «علمية» في عصر النهضة على وجه التحديد لو لم تكن إعادة إنتاج على الصعيد المعرفي لحياة سياسية غدت من مألوف كلّ يوم؟[٢٣] وهل اللامبدئية المسوّغة في كتاب **الأمير** مستقلّة عن قيم «رجل المشروع» والتاجر التي يدعو كنيدي ثقافاتِ العالم وشعوبَه إلى تبنّيها لكي تنهض على الطريقة اليونانية - الإيطالية - الأميركية؟

يلاحظ برتراند رسل «أن موقف الرأي العام في أمم أوروبا الشمالية من «إيطاليا النهضة»، يُجسِّده القولُ الإنجليزي المتناقل في ذلك الزمن: "An Englishman Italianate is a devil incarnate"[٢٤]. ويضيف رَسِلْ: «من الملاحظ أنّ العديد من الأنذال في مسرحيات شكسبير هم إيطاليون وربما كان إياچو Iago هو مثالهم الأبرز ولكنّه ليس أكثر نموذجية من Ia-climo في مسرحية **Cymbeline**»[٢٥].

لقد عاقتْ هذه السلبيات وصولَ النهضة الإيطالية إلى دول الشمال الأُوروبي، كما يلحظ رَسِلْ، وهي تعوق انتشار الحداثة في الحقبة المعاصرة بين شعوب النصف الجنوبي من الكرة. وإذا كانت حركة الإصلاح الديني Reformation قد لعبت دوراً معطِّلاً للمفاعيل السريعة للقيم الإيجابية في ثقافة النهضة الإنسانوية الإيطالية نظراً للخلاف الكاثوليكي البروتستانتي، فمن البديهي أن تشكل الأديان والثقافات الشرقية ذات العمق التاريخي البعيد عوائق في وجه العولمة الثقافية.

***

إنّ نص كنيدي يكفِّن بالصمت الوجه المظلمَ للنظام الرأسمالي التنافسي.. بينما يَبرز هذا الوجه في نصوص فلاسفة ومؤرِّخين غربيين كبار أمثال أرنولد توينبي وبرتراند رسل، ناهيك عن المفكِّرين الذين تشكل الماركسية أحد الروافد الأساسية المكوِّنة لبنيتهم الفكرية: من يسار هيجلي، وبنيويّين، وماركسيين فرويديين. لقد تلمّس رَسِلْ الوضعي مثلاً في ديموقراطية بركليس وإيطاليا النهضة جدليّةَ: تقدّم ماديّ - تخلّف معنوي وخلقي؛ وهو يقول في كتابه **السلطة**: «في إيطاليا النهضة كما في اليونان القديمة يتجاور ويتمازج مستوى عالٍ جداً من الحضارة مع مستوى خلقي بلغ الانحطاط. إنّ كلا العصرين يظهران أعلى ذرى العبقرية وأسفل درجات النذالة، وفي كليهما لم يكن الأنذال والعباقرة متعارضين بأيّ حال». ويضيف موضحاً التناقض الذي يعتمل في الحقبتين الحضاريتين قائلاً: «في كلا العصرين ازدهر الفنّ والأدب جنباً إلى جنب مع الجريمة لحوالي مئة وخمسين سنة. وقد انطفأ كلّ شيء مع بروز أمم أقلّ حضارة لكنّها أكثر تماسكاً جاءت من الغرب والشمال. وفي كلتا الحالتين تسبّب فقدانُ الاستقلال السياسي لا بالانهيار الثقافي فحسب وإنّما بفقدان السيادة التجارية والإفقار الكوارثي أيضاً»[٢٦].

لو أنّ كنيدي تمثّل العبرة التي استخلصها رسل (وهو الليبرالي المعادي للنظم التوتاليتارية والفلسفات الجماعية من هيغل إلى ماركس) من التجربة السياسية - الثقافية لكلّ من اليونان وإيطاليا، لكان أبرز الدورَ الذي لعبه الطموحُ الشخصي والروح الفردية الرغائبية في سقوط الدول/المدن اليونانية والإيطالية المتحضِّرة وإفقارها، ولكان أبصر من ناحية أخرى الوجه الإيجابيّ الآخر لظاهرة الدولة المركزية، الصينية مثلاً، التي شكلّت مركزيتها شرطاً للتماسك السياسي والاثني والمجانسة الاجتماعية - الثقافية واستقرار السلم والأمن الداخليين والنمو الاقتصادي والتقدّم الحضاري.

إنّ نصّ كنيدي لا يبرز الوجهَ الإيجابيَّ لتطوّر أوروبا التقني ونموِّها الاقتصادي إلاّ ليخفي الشرَّ الخلقي الذي طالت نتائجه شعوب آسيا وأفريقيا وأميركا الوسطى والجنوبية. فهو لا يكاد يشير في عجالة إلى النهب والأحداث المروعة التي مارستها الأساطيلُ الأوروبية المسلّحة حتى يسارع إلى تبريرها بحجّة أنّ مثل هذه الوقائع: «كانت مقبولةً في ذلك الزمن من مجتمعات كثيرة أنجبت أفراداً وجماعات كانوا راغبين في المخاطرة بكلّ شيء وأي شيء لكي يشقّوا الصَّدَفة ويحتازوا لؤلؤة الدنيا»[٢٧].

(٢٠) مكيافلي: الأمير، Penguin classics 1983, p. 134.

(٢١) J.H. Plumb, op. cit., p 40.

(٢٢) المصدر السابق.

(٢٣) يلاحظ الباحث الإيطالي في عصر النهضة Federico Chabod في كتابه **Machiavelli and the Renaissance** (Harper & Rowe, 1958, p.160) الفارق بين السياسة الواقعية كما تعاش في الممارسة والتي لا تلتزم بمبدإ او قيمة، والتعبير النظري «الكامل الواضح والوحشي عنها، كما نجد في كتاب الأمير. فالواقعية السياسية لا يحدّها زمن، وأما التجاسر على تعليلها وتشريعها فهو يتصل بحياة حقبة محددة وبثقافة هذه الحقبة: «هناك فارق عميق حقيقي بين حقيقة عملية والمطالبة باعتبارها مُسلَّمة axiom».

(٢٤) B. Russel: **History of Western Philosophy**, p. 509.

(٢٥) المصدر السابق.

(٢٦) Bertrand Russel: **Power**, Unwin books, London, 1975, p. 65.

(٢٧) P. Kennedy: **Rise and Fall...**, p. 34.

إنّ الأمم هي حكايات حقاً، كما يقول فوكو (Nations are narrations)؛ وكنيدي يروي حكاية النهضة الأوروبية بأسلوب الملحمة ويطلق عليها نعت «المعجزة». أمّا عناصر المأساة التي كانت الوجه الآخر لها فقد بقيت قصّتها متروكةً للشعوب التي عاشت مأساة حقبة فاسكو دي چاما وكولومبوس وكورتيز وتلعثمت طويلاً قبل أن تهتدي إلى لغة تكتب بها مأساتها. وتتجلّى النّبرة الملحمية في ما يبديه كنيدي من انبهار بالتقنية العسكرية البرتغالية التي مكّنتْ «ذلك البلدَ الصغير من الوصول إلى هاتيك الأرجاء واحتياز كلّ تلك الثروات»[٢٨].

والللافت أنّ الإعجاب بسياسة القوّة وأدواتها لا يوازيه إعجاب بالسمو الخلقي الذي ميّز امبراطورية مِنْج الصينية ذات الأسطول التجاري والحربي المهيب في حقبة النهضة والذي «لم يمارس بحارته أبداً النهب والقتل كما فعل البرتغاليون والهولنديون وبقية الأوروبيين الذين غزوا المحيط الهندي»[٢٩] كما يشهد كنيدي في ملاحظة عارضة. وهكذا فإنّ شهادته المعنوية للصينيين لا تضفي قيمة على ثقافتهم وديانتهم ولا تعلي من شأن حضارتهم. كما أنّ الإشارة العارضة إلى النهب الأوروبي المروِّع "horrific" لا تقلّل من قيمة الإنجاز الحضاري الغربي التقني والثقافي على حدّ سواء. فالاعتبار الخلقي لا يَلقى من المؤرخ العلموي المعاصر مدحاً ولا ذماً؛ فللحضارة رب وثني يتطلّب دماء الأضاحي. وكما برّرَ مكيافلّي لأميره كافّةَ الخطايا شرطَ قيادة إيطاليا إلى الوحدة والقوّة والمجد الامبراطوري الروماني القديم، يضرب كنيدي صفحاً عن ارتكابات العنف والنهب الذي مارسته القوى الإمبراطورية الغربية بدءاً بعصر النهضة وانتهاءً بحرب الخليج الثانية.

إنّ المؤرّخ الليبرالي النفعي يستطيع أن يتفهّم الأسباب التي أدّت إلى إبادة شعوب وحضارات، وممارسة القرصنة على السفن التجارية غير المسلّحة في أعالي البحار. لكن ما لا يستطيع هذا المؤرّخ أن يتقبّله أو يتفهمّه إنّما هو ظاهرة الدولة المركزية الشرقية الاستبدادية: «إنّ الحضارات الشرقية وإن بدا تنظيمها مؤثراً بالمقارنة مع أوروبا، قد كانت جميعاً من عواقب السلطة المركزية التي كانت تؤكد واحدية المعتقد والممارسة، لا فيما يتعلّق بدين الدولة الرسمي وحسب وإنّما في حقول الأنشطة التجارية وتطوير التقنيات العسكرية أيضاً»[٣٠].

كنيدي والهند

يعلّل كنيدي مشكلة الهند وسواها من دول الشرق بأسباب ثقافية أساساً تستتبع نتائج اقتصادية وسياسية سلبية. فهو يرفض، بدءاً، الموضوعة القائلة «إنّ الهند كانت على وشك الإقلاع الاقتصادي (في اتّجاه رأسمالويّ) قبل أن تقع ضحيةً للاستعمار البريطاني». والسبب في ذلك يعود إلى أنّ ثقافتها تحتوي على عناصر «بالغة القتامة» متأصلّة في الحياة الهندية مثل «المحرمات الدينية الهندوكية المتزمّتة التي قاومت التحديث، والمعايير الاجتماعية الخاصّة بالنظافة، ونظام الطبقات الهندي المتصلّب الذي خنق المبادرة وفَرَضَ الطقوسيةَ وحدّد السوق.. إضافة إلى النفوذ الذي مارسه الكهنةُ البراهميّون على حكّام الولايات»[٣١].

أساءت الهند فَهْمَ فلسفة النهب «النفعيّة العقلانيّة»، فقعدتْ عن النهوض!

وليبرالية كنيدي لا تحول دون بلوغه حدودَ الثنائية الحضارية الشرقية - الغربية الشهيرة كما صاغها كپلنغ؛ وهذا على الأقلّ ما يُستدلّ من المقطع التالي: «لا عجب بَعْدُ أنّ العديد من البريطانيين الذين نهبوا الهند أولاً، ثم حاولوا أن يحكموها طبقاً لمبادئ المنفعة (utilitarian)، قد تركوا تلك البلاد أخيراً يلازمهم الشعور بأنّ البلد لغز»[٣٢].

في البدء كان النهب إذن، لكنّ ذلك حدثٌ عارض لا يستحق التوقّف والدراسة! فالأهمّ هو عناصر اللامعقول في الثقافة الهندية، وهي العناصر التي أقعدت الهند عن النهوض وفتحت هوةً من سوء الفهم الثقافي بين الناهب «النفعي» العقلانيّ وشعوب الهند التي لم تهتد إلى مبدإ المنفعة وفلسفة بنثام وَمِلْ!

هَل لمذهب المنفعة الفردية علاقةٌ بنهب بريطانيا للهند؟ وهل لهذا النهب علاقةٌ برفض الهنود لمبدإ المنفعة، ومن ثم تعميق الهوة الثقافية بين الهندوس والانجلو سكسونيين اللوثريّين؟ وهل أضرّ «نهب الهند» أوّلاً بالاقتصاد الهندي؟ وما هي مقادير الرساميل التي راكمتها بريطانيا من جراء نهب الهند؟ وما هو استطراداً مدى إسهام النهب الاستعماري في تجديد التقنيات ومراكمة الثروة؟

كلّ هذه الأسئلة لا تستوقف عقل كنيدي الساخط على الثقافات والديانات الشرقية القديمة. وبديهي بعد ذلك أن يُسقِط من حكايته التاريخية عن الهند كافّة المآسي التي ألحقتها التقنيةُ العسكريةُ البريطانية المتفوّقة بالهند: مثل القضاء بالقوّة على آخر حُكّام أسرة الموغال الإسلامية بتهمة «مساندة التمرّد المسلّح ضدّ بريطانيا عام ١٨٥٧، ومصادرة حق الهند في السيادة، وفرض الوصاية على تجارتها الخارجية، واحتكار التجارة مع الصين، واحتكار موادّ حيويّة للتجارة البريطانية - كالأفيون الذي كانت بريطانيا تموّل من عائداته تجارَتَها مع

(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) المصدر السابق، ص ٧.
(٣٠) المصدر السابق، ص١٧.
(٣١) المرجع نفسه، ص ١٥.
(٣٢) المرجع نفسه، ص ١٥ - ١٦.

الصين- إضافة إلى احتكار بريطانيا نقلَ البضائع من أوروبا وإليها»[٣٣].

وكما دمّرت بريطانيا إمبراطورية الموغال الهندية فقد دمرتْ كذلك إمبراطوريةَ منْج الصينية. لكنّ كنيدي لا يتوقّف عند هذه المحطّات التاريخيّة لتوضيح الأسباب والدوافع وعلاقة القيم الثقافية البريطانية بالمسالك الإمبريالية. بل هو يقصر همّه على فاعلية التقنيات العسكرية والصناعية التي مكّنتْ بريطانيا من احتلال المرتبة الامبراطورية الأولى في القرن التاسع عشر!

وبالرغم من تميّز مؤلّفات كنيدي بعشرات الجردات الإحصائية لإثبات جدلية: اقتصاد - استراتيجيا، ثروة - قوّة... فإنّه لا يقدم لنا جردة واحدة أو جدولاً اقتصادياً واحداً يُظهر ما وفّرته القوّةُ العسكرية لبريطانيا من ثروات وما حقّقته التجارةُ (غير الحُرّة) مع الهند والصّين وسواهما من أرباح. والأرقام الوحيدة التي يذكرها في هذا الباب تأتي في هامش إحدى الصفحات لتُنْقض فرضياته وتشهد على انهيار صناعة النسيج الهنديّة تحت ضغط المنافسة غير المتكافئة مع مصانع لانكشاير البريطانية. فهو يذكر «أنّ الهند كانت تستورد مليون ياردة من القطن عام ١٨١٤، لكن ذلك الرقم ارتفع ليصل إلى ٥١ مليون ياردة عام ١٨٣٠، ثم ليرتفع إلى رقم مذهل هو ٩٩٥ مليون ياردة عام ١٨٧٠»[٣٤].

والمفارقة هي أنّ كنيدي لا يستنتج من هذه الأرقام علاقةً ما بين الهيمنة البريطانية وانهيار صناعة النسيج الهندية. ويذكر «أنّ مستويات الدخل الفردي للشعوب البريطانية والهندية كانت هي نفسها تقريباً عند بداية الثورة الصناعية البريطانية (١٧٥٠)، لكنّ مستوى دخل الفرد الهندي انخفض إلى مستوى واحد بالمائة، من دخل البريطاني عام ١٩٠٠»[٣٥].

ومرّة أخرى لا يضع كنيدي التفاوتَ في النموّ الاقتصادي في إطاره السياسي. فهو يسوق الأرقام لتشهد على صحّة قانون التفاعل بين التقنية الصناعية والنمو الاقتصادي، وذلك لإضفاء صِفَتَي الأهلية والمشروعية على التقدّم البريطاني. وأمّا جدلية قوّة - ثروة، استراتيجيا - اقتصاد، فلا تُستخدم لإظهار أحد أهمّ أسباب التبادل غير المتكافئ بين الدولة السيّدة والدولة المسُودة. والحقيقة هي أنّ عجز عملاقتيْ آسيا (الهند والصين) عن حماية منتجاتهما وصناعاتهما وأسواقهما من التبادل مع بريطانيا قد كان نتيجةً مباشرة لعجزهم عن مقاومة آلة الحرب البريطانية وسواها من القوى الغربية التي تحالفتْ أكثر من مرّة إمّا لسحق الثورات الداخلية ضد المستعمِر في الصّين والهند، أو لضمان حق المستعمر في فتح السوق الصينية من جانب شركة الهند البريطانية الشرقية أمام تجارة الأفيون (وهي المادة التي كانت الشركة تزرعها في الهند وتصدِّرها إلى الصين لكي تسدِّد ثمنَ الشاي الصيني الذي كانت تحتكر حق شرائه وتسويقه).

إنّ كنيدي في تفسيره التقنوي الأحادي لظاهرة تخلّف - تقدّم يتجاهل العلاقة السببية والشرطية بين الرأسمالية والاستعمار. وهو يركز على دور التقانة في النموّ الاقتصادي، لكنّه يهمش دور التقنية العسكرية في الاغتصاب الاقتصادي. وهو يؤكّد على أهمية الدور الشارط الذي تلعبه الثروة (البنيةُ الاقتصادية التحتية) في بناء القوّة العسكرية، لكنّه لا يظهر الدور الذي لعبته القوّةُ العسكرية في عملية التراكم الرأسمالي الغربي الأوّلي.

***

وهذا الجانب الذي يكفّنه كنيدي بالصمت هو الذي سلّط عليه ماركس الضوء في كتابه **رأس المال**. فقد لاحظ ماركس في الفصل الخاص بـ«تكوّن رأس المال»، «أنّ التفوّق الصناعي يجلب معه الآن [بعد الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر] التفوقَ التجاري. أمّا في مرحلة المانيفاكتورة [وهي المرحلة التي تتوافق مع مرحلة سيادة أوروبا البحرية بين عصر النهضة والثورة الصناعية (١٥٠٠ - ١٨٥٠)] فقد كانت المسألة معكوسة، بمعنى أنّ السيادة التجارية هي التي أنتجتْ السيادة الصناعية»[٣٦].

ويعطي ماركس أمثلة على الوسائل غير المشروعة التي انتهجتها «شركةُ الهند البريطانية الشرقية» من أجل مراكمة الثروة: «فبالإضافة إلى السيطرة السياسية على الهند حصلت شركة الهند البريطانية الشرقية على حق الاحتكار الحصري لتجارة الشاي وللتجارة الصينية بوجه عام، كما حصلت على حق نقل البضائع من أوروبا وإليها. أمّا الطريق الساحلي الذي يدور حول جزر الهند الشرقية فكان حكراً على موظّفي الشركة الكبار. وكانت احتكارات الملح والأفيون وسواهما من السلع بمثابة مناجم للثروة لا تنضب. وكان موظّفو الشركة أنفسهم يقومون بتحديد الأسعار وينهبون الهنود التعساء كما يحلو لهم». وكانت النتيجة الطبيعية لذلك القهر المتمادي هو «توالد الثروات بالسرعة التي يتوالد فيها الفطر، ونشوء التراكم الرأسمالي دون توظيف شلنغ واحد»[٣٧]. وفي حقبة تراكم رأس المال التجاري هذه «فقد الرأي العامُّ في أوروبا ما تبقى من ضمير أو شعور بالخجل، وراحت الأمم تفاخر بأسلوب تهكّمي بكافّة الفضائح التي خدمت تراكمَ رأس المال»[٣٨]. ويذكر ماركس من هذه الفضائح «انتزاعَ بريطانيا من البرتغال، بموجب معاهدة أوترخت، حقَّ احتكار تجارة العبيد لا بين أفريقيا وجزر الهند الغربية البريطانية فحسب، وإنما بين أميركا الإسبانية وأفريقيا أيضاً».

هذا الجانب المأساوي الذي كشفه ماركس - أحد أخطر الخارجين على التقليد الثقافي الغربوي - هو الذي يحتجب في نصّ كنيدي بحيث يبدو النموُّ الاقتصادي والتطوّر التقني وكأنهما غاية الحضارة الأخيرة ومقياسُ كلّ حضارة بالمطلق.

***

(٣٣) K. Marx: **Capital**, The Pelican Marx Library, 1976, volume one, p. 917.

(٣٤) P. Kennedy: **Preparing for the Twenty - First Century**, p.11.

(٣٥) المصدر السابق.

(٣٦) K.Marx. **Capital**, op.cit., p 918.

(٣٧) المصدر السابق، ص ٩١٧.

(٣٨) المصدر السابق.

وبهذا المقياس المجرّد تبدو الحضاراتُ الشرقية متخلِّفةً، وتدان ثقافاتها الكونفوشيوسية والهندوكية والإسلامية بوصفها المسؤولة في الأساس والجوهر عن قعودها عن تطوير علومها وتقنياتها، ولاسيّما العسكرية، وإدارة الظهر إلى العالم الخارجي كما فعلت الصين واليابان بدلاً من خوض مغامرة الحرب والتجارة عبر البحار.

إنّ كنيدي يصوِّر انكفاءَ الصين في عصر النهضة و«إدارة الظهر إلى العالم، والامتناع عن بناء السفن البعيدة المدى، ثم ترك الأسطول يتعفّن في الموانئ» وكأنّ ذلك خيارٌ إراديّ أملاه تحامل البيروقراطية المثقفة الحاكمة على التجار و«القانونُ الأخلاقي الذي وضعه كونفوشيوس والذي يعتبر الحرب نشاطاً يبعث على الأسى، كما يعتبر بناء القوّات المسلّحة أمراً لا يبرِّره سوى هاجس هجمات البرابرة والثورات الداخلية!»[٣٩].

أمّا المؤرِّخ Pannikar فيقدّم تفسيراً أكثر تاريخانية لظاهرة انغلاق الصينيين على الغرب. فيذكر «أنّ الصينيين لم يكن لديهم أيّ تحيّز ضد الأجانب في مطلع القرن السادس عشر، لكنّهم صُدموا لدى سماعهم إعلانَ الملك البرتغالي حقَّ السيادة على البحار ومصادرةِ البضائع المحمولة على أيّة سفينة لا تأخذ إذْنَ البرتغاليين المسبق بالإبحار في المحيط الهندي أو بحر الصين. وقد ترجم البرتغاليون هذا الحق المزعوم بإغراق عشرات السفن التجارية غير المسلّحة بعد نهبها»[٤٠]. إن انقطاع العلاقة بين الصين والغرب في القرن السادس عشر جاء نتيجة المسالك البربرية البرتغالية، وبيْنها «اختطاف الفتيان والفتيات الصينيين لبيعهم رقيقاً، الأمر الذي جعل الصينيين يعتقدون أن البرتغاليين يأخذون أولادهم لشوائهم وأكلهم»[٤١]. لقد كان الصينيون «يمنحون الأوروبيين حقوقاً تجارية متساوية ويسمحون لهم بالإفادة من الحضارة الصينية دون أن يكونوا معنيين بتصديرها ونشرها»، لكن «مواقف ومسالك الأوروبيين بحارة وتجاراً أنزلت بهم منذ البداية احتقار الصينيين وكراهيتهم وعداءهم»[٤٢]. والملاحظ أنّ كنيدي يبالغ في تضخيم قوّة البرتغاليين ويقلّل من شأن القوّة العسكرية الصينية، خلافاً للمؤرخ Pannikar الذي يلاحظ أنّه «ما إن أدركت الصين أنّ هدف البرتغاليين الاستراتيجي هو إقامة المستوطنات والقلاع المسلّحة حتى قام الجيش الصيني بمهاجمتهم وطردهم وأسر مبعوثهم إلى الامبراطور الذي قضى في السجن عام ١٥٢٣».

ويرفض پانيكار الادّعاء القائل إنّ سيطرة البرتغاليين المزمنة على ماكاو تعود «إلى نجاحهم في التصدّي للقوّة الصينية». ويؤكّد في المقابل «أنّ البرتغاليين قد استأجروا الجزيرة من الصينيين» وأنّهم «استمرّوا في دفع بدل الإيجار السنوي وبشكل منتظم حتى العام ١٨٤٩ حين احتلّها البريطانيون والفرنسيون»[٤٣].

ولا يبدو كنيدي جاهلاً الأسباب التاريخية الحقيقية لإدارة الصين ظهرها للبحر. فهو يذكر أن الخطر الأساسي الذي واجهته الصين في القرن السادس عشر كان «من جانب المغول وقوّتهم البرية»[٤٤]. وهذا يؤكّد أنّ قرارات الصينيين بشأن الجيش والأسطول كانت تمليها اعتباراتٌ استراتيجية وتاريخيّة في الأساس، لا قيم كونفوشيوس الثقافية ومثالاتها.

نقد الإسلام الثقافي

وفي كلّ حال يتركّز نقدُ كنيدي الأشمل والأعنف على الإسلام الثقافي المعاصر الذي يخصّه بمساحة أوسع من تلك التي ينقد فيها الكونفوشيوسية الصينية – اليابانية أو الهندوكية نفسَها. وهو يقول: «إذا كان هناك من يحتاج إلى مثال على أهمية الاتّجاهات الثقافية في تفسير استجابة مجتمع ما للمتغيرات، فإنّه سيجد هذا المثال في الإسلام المعاصر»[٤٥].

إنّ كنيدي لا يجد في حضارة الهند الموغالية (أي التي حكمتها سلالةُ الموغول Mogul أو الموغال الإسلامية من القرن السادس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر) ما يدفعه إلى إعادة النظر في تقييمه للإسلام الثقافي بأنّه معطِّلٌ لديناميات التقدّم التقني والنموّ الاقتصادي... برغم ما حفظه التاريخُ لأبناء تلك السلالة من «مواهب إدارية غير عادية»[٤٦]. كما لا يجد في توحيد الموغال للمسلمين والهندوس في دولة واحدة أحدَ الأمثلة التاريخية التي تثلم التعميم القائل بالواحدية العقائدية المفروضة بالقسر من دولة «الاستبداد الشرقي». وهو لا يتوقّف عند الدور الذي لعبته بريطانيا في إنهاء إمبراطورية الموغال بالعنف العسكري والمكر السياسي. ويخفي نصّه، أخيراً، رعاية بريطانيا لتقسيم الهند على قاعدة دينية بعد أن كان الموغال المسلمون قد نجحوا في توحيدها قبل قرون.

وكنيدي يحذِّر المراقب الغربي الذي نشأ على التقليد التنويري "Enlightenment tradition" من أنّه لن يجد في الإسلام المعاصر أسبابَ النهوض كما حدّدتها ثقافة التنوير (من تربية جماهيرية مكثّفة، وحوار برلماني، وتعدّدية، وثقافة علمانية مدنية). وهو رغم شهادته لإنجازات الحضارة العربية الإسلامية الريادية في العصر الوسيط، فإنّ امتداحهُ الماضي الحضاري الإسلامي يجيء متبوعاً بموافقته على الرأي القائل بأنّ «الذهنية الثقافية والتكنولوجية المحافظة قد لعبتْ دورها في توقّف العثمانيين عن مواكبة التطوّر العلمي – التقني رغم معاناة القوّات المسلّحة من مفاعيل الأسلحة الأوروبية الأكثر حداثة»[٤٧]؛

(٣٩) P. Kennedy: Rise and Fall.., p. 7 - 8.

(٤٠) K.M. Pannikar: Asia and Western Dominance, Allen and Unwin, 1974, p. 57.

(٤١) Wolfgang Franke: China and the West, Harper and Row, 1967, p. 27.

(٤٢) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٤٣) Pannikar: Asia and Western Dominance, p. 57.

(٤٤) P. Kennedy: Rise and Fall.., p. 8.

(٤٥) P. Kenndy: Preparing for the Twenty- First Century, p. 208.

(٤٦) Encyclopedia Britannica, MicroPedia P VIII, p. 83. والمعلوم أنّ إمبراطورية الموغال الهندية كانت تمتد من افغانستان إلى خليج البنغال، ومن كوجارت إلى دكا.

(٤٧) P. Kennedy: Preparing for The Twenty First Century, p. 15.

أمّا الإسلام المعاصر فقد خرج عن مسار التاريخ»[٤٨].

ولكنْ هل خرج الإسلام عن مسار التاريخ ودخل في متاهة ردّات الفعل الأصولية لأسباب ثقافية وداخلية كالتي نقدها كنيدي في سياق عرضه لحضارة الموغال الهندية الإسلامية وحضارة صين منْج الكونفوشيوسية...، أم أنّه أُخرج من التاريخ بقوّة التقنية العسكرية المسخّرة لفرض الهيمنة السياسية والنهب الاقتصادي والتغريب الثقافي؟ وهل الأصولية الإسلامية التي يؤكد ظهورُها خروجَ الإسلام عن التاريخ علّة أم مَعلول، سببٌ أم نتيجة؟ إن كنيدي يعجل في إصدار أحكام القيمة الثقافية في كتابه **صعود القوى العظمى وسقوطها** ويؤجل طرح المسألة تاريخياً إلى كتابه اللاحق **الاستعداد للقرن الواحد والعشرين**. ففي هذا الكتاب يشير إلى دور أوروبي سياسي – عسكري استفزازي أدّى إلى «تقسيم الشرق الأوسط إلى دول حدودها مصطنعة، وتدخل أميركي لدعم أوروبا ثم الحلول محلّها». وإلى هذه الأسباب التاريخية يضيف كنيدي «إقحام دولة إسرائيل وسط الشعوب العربية والتحريض على انقلابات ضد القادة الشعبيين والإشارات المتكرّرة إلى الشرق الأوسط بوصفه ذلك الجزء من العالم الذي لا يعني الغرب إلاّ بقدر ما يختزنه من نفط»[٤٩].

هل خرج الإسلام عن مسار التاريخ ودخل في متاهة ردّات الفعل الأصوليّة لأسباب ثقافية وداخلية، أم أنّه أُخرج من التاريخ بقوّة التقنية العسكرية والنهب الاقتصادي؟.

إنّ النتيجة المنطقية التي تترتّب أو ينبغي أن تترتّب على هذه الأسباب التاريخية التي يختصرها كنيدي في المقطع المذكور هو مطالبة الغرب الأوروبي والأميركي بإعادة النظر في سياساتهم الاستفزازية التي تستدعي ردوداً أصُولية. لكنّ كنيدي يوجّه رسالته إلى المسلمين «الخائفين من ابتلاع الغرب لهم» – بدل أن يوجّهها إلى الحيتان الغربية المخيفة – طالباً منهم «إعادة النظر في ثقافتهم وسياستهم والتخلّي عن موقف المجابهة الغاضبة مع النظام العالمي الجديد»[٥٠]! أي أنّ كنيدي يطلب من الخائفين أن يكفوا عن الخوف، بدل أن يطالب القوى المخيفة بالكفّ عن سياسة تجدّد المخاوف القديمة عبر حروب توسعية جديدة: من احتلال إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ إلى حرب الخليج الثانية (١٩٩٢) التي اصطفّ فيها الغربُ خلف القيادة الأميركية في جهد عسكري غربي موحّد لا سابق له منذ الحروب الصليبية ولم يكن متوقّعاً من كبير الفلاسفة الغربيين هيغل[٥١].

وبالرغم من اعتراف كنيدي بدور الغرب في استنهاض الأصوليات الإسلامية، فإنّ نقده يبقى مركزاً على ثقافات الشرق ودياناته ذات القيم المعارضة لحريّة التاجر واقتصاد السوق، والتي يحمّلها المؤرّخُ الليبرالي مسؤوليةَ التخلّف الشرقي. وهذا ما تؤكّده مقاربتُهُ لأسباب الحرب اللبنانية وحرب الخليج الثانية. فهو يفسّر الحربَ اللبنانية بالبعد الطائفي الواحد، ولا يرى في الحرب الثانية سوى النتاج الرديء للقيادة السياسية القومية و/أو الدينية الاستبدادية مشخّصة في الرئيسين العراقي والليبي إضافة إلى آيات اللّه[٥٢] في إيران. فهؤلاء «يعطون المبرّرات والذرائع لدعاة التسلّح الأميركي». غير أنّ مقاربة مسألة التسلّح الأميركي من زاوية «الذرائع الخارجية» هي تهرّب من مواجهة الأسباب الداخلية في بلدان الغرب، وهي الأسباب التي تجعل من التكتّل الصناعي – العسكري سلطةً فوق السلطة. وكان يجدر بكنيدي، وهو الذي يقدّم في مؤلفاته أوسع التحليلات وأعمقها للتفاعل الجدلي بين الثروة والقوّة على صعيد عالمي، أن يشير على الأقلّ إلى تفاعل قطبي الثروة والسلطة داخل المجتمع الرأسمالي الأميركي؛ ولعلّه أيضاً يضيف إلى معارفنا معطيات موثقة عن آلية عمل رأس المال، وهي الآلية التي تمكّنه من السيطرة على القرار السياسي – الاقتصادي ومؤسسات الإعلام والثقافة.

إنّ الحروب الخارجية لا تفسَّر بفزّاعات من نمط الرؤساء العرب والمسلمين الذين يذكرهم المؤلّف، وإنما بتناقضات نظام رأسمالي لا يستطيع أن يحيا دون حروب وبالتالي دون أعداء حقيقيين أو متخيلين يضخم [هذا النظامُ] من قوّتهم العسكرية الهزيلة ويهوّل بأخطارهم الإرهابية. وصحيح أنّ الجانب المعلوماتي الموثق، وعرض صورة التناقضات العالمية في حقيقتها دون تجميل ودون تسويق لفكرة «نهاية التاريخ»، يضفيان على تاريخ كنيدي وتحليلاته صفة علمية نسبية يفتقدها عملُ فوكوياما: **نهاية التاريخ** وبحثُ هانتنغتون «الصدام بين الحضارات»، اللذان يندرجان في باب الايديولوجيا السياسية اكثر مما يندرجان في باب المؤلفات العلمية. إلاّ أنّ كنيدي لا يستبعد فكرة كنط القائلة «إنّ الخطوط الفاصلة بين الحضارات ستكون هي خطوط المعارك في المستقبل»، وهي الفكرة الأساسية التي يبني عليها هانتنغتون بحثه المذكور. صحيح أنّ نبرة كنيدي لا تتّسم بالحدّة السجالية التي تسم بحث الأخير، ولكن الأفكار والمواقف المعادية للثقافات والديانات الشرقية الرئيسية: الهندوكية والكونفوشيوسية والإسلام تتشابه إلى حدّ لافت. إنّ عالم ما بعد الحرب الباردة ينقسم في كتابات كنيدي وفوكوياما وهانتنغتون إلى كتلتين ثقافيتين: الغرب وبقية العالم. وصحيح أنّ كنيدي لا يذهب مع هانتنغتون إلى حدّ القول بأنّ الإسلام هو «دين له حدود دموية» وأنّه يتموضع في خط الصدام الأمامي مع الغرب، «وأنّ الحرب

---

(٤٨) المصدر السابق، ص ٢١.

(٤٩) المصدر السابق، ص ٢١١.

(٥٠) المرجع نفسه.

(٥١) في كتاب فلسفة التاريخ، وفي تعقيب على خيبة الرجاء الأوروبي من الحروب الصليبية، يقول هيغل: «إنّ الغرب ودّع الشرق عند القبر المقدّس وداعاً أبدياً، وإنّ العالم المسيحي لم يظهر أبداً بعد ذلك على مسرح التاريخ كجسد موحد». راجع: G.W.Hegel: **Philosophy of History**, Dover Pub. New York, 1957, p.393.

(٥٢) Kennedy: **Preparing for the Twenty - First Century**., p.p. 210 - 211.

العالمية الثالثة ستكون إذا ما نشبت حرباً بين الحضارات»[٥٣]... إلاّ أنّ نصّ كنيدي يتضمّن التأكيد على أنّ الإسلام يحتوي القيم الأقلّ قدرة على الاستجابة للتقدّم والنمو، أي الأكثر مقاومة لاقتصاد السوق. كما أنّ تسميته للرئيس العراقي والليبي وآيات الله، كقيادات مستبدّة عدوانية معادية للغرب، تتعدّى الأشخاص إلى خلفياتهم الدينية.

الثقافة اليابانية من منظور انجلو - سكسوني

يترجّح موقف كنيدي من اليابان المعاصرة بين إعجاب صريح بمنجزاتها الاقتصادية والتقنية الطليعية من جهة، ونقد صارم لثقافتها الدينية التقليدية الكونفوشيوسيةِ المصدر والقيم الخلقية التي تحكم مسالكَ اليابانيين الحياتية من جهة مقابلة. هذه المشاعر المتضاربة يستحيل تفسيرها في ظل القانون الذي يؤكّد العلاقة بين البنيتين الاقتصادية والثقافية والذي يؤكّده كنيدي بقوله «إنّ كلّ نمط من أنماط التقنية (أدوات الإنتاج) يولّد نمطه الثقافي الخاص به والمطابق له»؛ وهذا هو القانون الماركسي الذي يكتب كنيدي في ضوئه تاريخ صعود القوى العظمى وسقوطها.

فهل تشذّ اليابان عن هذه القاعدة؟

إنّ كنيدي مدرك أنّه لا يستطيع أن يطبّق على اليابان فرضياته القائلة بأنّ الهندوكية والكونفوشوسية والإسلام قد عطلّت النشوء المبكّر للرأسمالية. ذلك أنّ اليابان كما يقول «هي البلد الوحيد الذي ينقض التعميم الاستشراقي القائل إنّ الشرق لا يستطيع أن يتقدّم وينمو على الطريقة الغربية». فاليابان هي الأولى في موكب الداخلين إلى القرن الواحد والعشرين بفعل تقنياتها الالكترونية الأكثر تطوّراً وفائضها التجاري ومركزها المالي الذي يجعلها الدولة الدائنة والواهبة الأولى في العالم. وكنيدي مدركٌ كذلك أنّ اليابان قد أنتجت «ثقافة التصنيع» وهي الثقافة التي صنعت «معجزة التصنيع اليابانية» وتتجه بالصناعة نحو الأتمتة الكاملة.[٥٤]

وهذا يعني أنّ كنيدي يستخدم صفة الإعجاز عينها التي كان قد وصف بها إنجازات أوروبا التقنية والاقتصادية بدءاً بعصر النهضة. والسؤال الذي يوجّه إلى المؤرّخ الأنجلو - سكسوني البرغماتيكي هو: هل تعوق ثقافة اليابان التقليدية النموّ الذي صنع ويصنع القوّة والثروة والسيادة العالمية؟ السؤال يفضح الطابع الاستشراقي لتأريخ كنيدي. فالرجل يخرج على قوانين علم الاجتماع الماركسي في مقاربته للشرق ويحتكم لفرضيات ماكس ڤيبر التي تفترض علاقة سببية بين الرأسمالية والبروتستانتية الفردانية النزعة، ثم تطابق الإنسانية وحقوقَ الإنسان بالفرد المنسلخ عن كافّة الروابط والأطر الجماعية. وكنيدي لا يخرج فقط على القوانين العلمية بين الثقافة من جهة والبنى الإنتاجية - التقنية التحتية من جهة أخرى، بل يخرج أيضاً على فلسفته الليبرالية التي تفترض حرية الاختلاف وقبول المختلف الثقافي.

لا تُفسَّر الحروب بفزّاعات عربية وإسلاميّة من نمط صدّام والقذافي والخميني، وإنّما بتناقضات نظام رأسمالي [غربي] لا يستطيع أن يحيا دون حروب!

وفي خروجه المزدوج هذا يؤكّد الدافع السياسي لتأريخه الاقتصادي - العسكري: وهو مجانسة العالم ثقافياً في عملية موازية ومكمّلة لتوحيد السوق العالمي اقتصادياً.

وهذا يعني أنّ المؤرّخ الامبيريقي البرغماتيكي الذي يطابق العقلانية بالمصلحة الاقتصادية ينقل - حين يقارب الشرق - بؤرَة تركيزه من حقل الاقتصاد والتقنية إلى حقل الثقافة، ويركّز نقده على الروح الثقافي الياباني الجمعي الذي يتمّ تقدّم اليابان داخل أطره، بدءاً بالأسرة وانتهاءً بالمؤسسة والشركة، وذلك بهدف تحطيم الأطر العائلية - المؤسساتية الجمعية وتفكيك الجماعة المتجانسة إلى ذرّات فردية متخالفة ومتنافسة.

إن كنيدي لا ينكر أنّ ما يصفه بـ«الماكينة الاجتماعية» التي شادتها اليابانُ لنفسها بوساطة «نظام تعليمي صارم متجانس وأعرافٍ اجتماعية تثمن الطاعة، واحترامَ السنّ والمكانة، والقيادةَ البيروقراطية النخبوية، والالتزام بالتوفير والاستثمار والعناية القصوى بالشكل الجمالي للسلعة والخدمة، وروحَ الفريق الجمعيّ Team - spirit ethos العازم على النجاح في مواجهة المنافسة المحلية والخارجية». أقول: إنّ كنيدي لا ينكر أنّ كل هذه الصفات «قد حملت اليابان من قاع عام ١٩٤٥ إلى حيث تقف الآن»[٥٥].

وهذا يعني أنّ كنيدي يعترف بعلاقة سببية بين ثقافة اليابان التقليدية الخاصة وإعجازها العلمي - التقني - الاقتصادي. والنتيجة المنطقية التي تترتّب على الاعتراف بهذه العلاقة هي تقييم الثقافة اليابانية إيجابياً بحيث لا يتناقض الانتقاصُ من تلك القيم مع إعجاب المؤرّخ بالنتائج التقنية - الاقتصادية التي تقرّر في رأيه صعود الأمم أو سقوطَها.

لكن كنيدي يفصل المنجزات العلمية - التقنية - التربوية عن البنية الثقافية في حالة اليابان، وينقد بلا هوادة «الماكينة» الاجتماعية - الثقافية اليابانية بدءاً بالأسرة وانتهاءً بالشركة مروراً بالنظام التربوي والتعليمي!.

ويتمّ نقد «الماكينة» التربوية - الاجتماعية التي رفعت اليابانَ من الحضيض إلى الذروة بمعايير مستوحاة من ثورة الضمير

---

(٥٣) يورد كنيدي هذه الفكرة مدخلاً لبحثه في أهمية الفاعل الثقافي في الاستجابة لمتطلبات التقدّم الحضاري في كتابه الاستعداد للقرن الواحد والعشرين. كما يورد هانتنغتون الفكرة نفسها في الصفحة الأولى من بحثه «الصدام بين الحضارات». وقد صدر كتاب كنيدي وبحث هانتنغتون في العام نفسه (١٩٩٣)، وترجم بحث الأخير إلى العربية ونشر في مجلة شؤون الأوسط، بيروت ١٩٩٥.

(٥٤) جدير بالذكر أنّ المؤرّخ توينبي سبق أن استخدم كلمة «معجزة» لوصف تحوّل اليابان الخاطف من مجتمع زراعي إقطاعي إلى قوّة صناعية وعسكرية (راجع ايشيهارا: اليابان تقول لا، بيروت، دار الحمراء، ص ١٢٣).

(٥٥) P. Kennedy: **Preparing for the Twenty - first Century**, p. 161.

الفردي اللوثري (البروتستانتي) ضدّ المؤسّسة الكنسية وكلِّ مؤسسةٍ جمعية أسرة للفردية. فالنظام الاجتماعي - الثقافي الياباني يعيبه من وجهة كنيدي الانبناءُ على قاعدة أبوية أُسَرِيَّة تراتبيّة يعمّم نمطُها الامتثاليُّ على كافّة القطاعات التربوية والإنتاجية بحيث تصبح علاقةُ: معلّم - طالب، ومدير - موظف، وعامل - صاحب عمل مماثلةً لعلاقة أب - ابن، إيجاب - سلب. من هنا يفقد النظامُ التربوي والتعليمي في اليابان فرادته الماثلة في إنتاج النسبة الأعلى من المهندسين والباحثين والطلاّب الذين يفوق متوسّط ذكائهم في الرياضيات والعلوم الطلابَ الأميركيين والأوروبيين، ويصبح هذا النظامُ المثير للإعجاب بمقاييس كنيدي الغربية ذاتها موضع نَقدٍ مركّزٍ إذ يُقاس، لا بالإنتاجية التي تجمع بين المنفعة العملية والجمالية الشكلية، وإنّما بالمعايير الفردية الليبرالية التي يُنصِّبها المؤرِّخُ مطلقاً جديداً يُخْضِع له كافة القيم الثقافية النسبية المغايرة. إنّ عيب النظام التربوي الياباني يتمثّل كما يفترض كنيدي في أنّه ينبني على «حفظ الوقائع ويشجّع التفكير الجماعي لا المساءلة والإبداع الذاتي، وهو بالتالي نظام معوِّق لتفتح الطاقات الذاتية وقدرات الخلق والإبداع الشخصي»[٥٦]. أمّا كيف يتولّد من هذا النظام القمعي هذه الثورة الإبداعية الصناعية المتجدِّدة التي تهدِّد قطاعاتٍ صناعيةً رئيسيّة في أميركا وأوروبا بالانهيار فهو سؤال يبقى بلا إجابة.

> **يطابق المؤرّخ «الليبرالي» البراغماتيكي العقلانية بالمصلحة الاقتصادية... إلاّ حين يقارب الشرق، إذ ينقل تركيزه إلى حقل الثقافة والتقاليد!**

وبمعيار الذاتية الليبرالية عينه، ينقد كنيدي نظام العمل الياباني، وهو نظام أهمُّ ما يميّزه عن النظام الرأسمالي الأنجلو - سكسوني انبناؤه على التعاقد مدى الحياة بين العامل والشركة بحيث يصبح انتماءُ العامل للشركة شبيهاً بانتمائه للأسرة؛ وكلمة شركة تعني في اليابانية «بيت الأسرة». إن كنيدي مدرك أنّ اليابان تمتلك، مع المانيا، أفضل نظامَيْن لإعادة التدريب والتأهيل التي تكيف العمالَ مع ضرورات التجدّد التقني بدل أن تطرد التقنياتُ الجديدةُ العمّال القدامى. إلاّ أن ما ينتقص من المنجزات اليابانية، في رأي كنيدي، هو أنّها تتم ضمن إطار ثقافي كونفوشيوسي يؤكّد على «الانسجام والتوافق بين المعلّم والطالب، والرئيس والمرؤوس، وصاحب العمل والعامل». وهذا يعني أنّ المؤرّخ الانجلو - سكسوني يفضّل المنافسة والصراع على التوافق والانسجام.

وما يزيد المفارقات حدّةً هو أنّ كنيدي يشهد للعامل الياباني بأنّه الأكثر «انضباطاً وتكريساً للذات من أجل زيادة إنتاجية مؤسّسته»؛ «كما أنّ العامل الياباني يدّخر من دخله ثلاثة أضعاف ما يدّخره الأميركي». وكنّا نعتقد أنّ صفة الجمع بين العمل الجاد الدؤوب والتقشّف المؤدّي إلى الادّخار والتراكم الرأسمالي هي السِّمة المميّزة للأخلاق البروتستانتية كما شرحها لنا ماكس ڤيبر وكما تجلّت في أدبيات الأبوات الليبراليين الأميركيين المؤسسين أمثال بنجامين فرنكلين؛ وفي النشاط الاقتصادي لجيل الروّاد والبناة الأميركيين من الذين يرتقي بهم كنيدي إلى مستوى المثالات الحضارية.

لكنّ الرّجل يفاجئنا بنقد هذه الصفات عينها في تجلياتها الجماعية اليابانية. فهو يفهم أن يكدح الفرد ويتقشّف لبناء ثروته وزيادة رفاهيته أو قدرته على التمتّع باستهلاك السلع، لكنّه لا يستطيع أن يفهم «لماذا يمضي العمّال اليابانيون ساعات عمل إضافية كثيرة»، أو «كيف ترتضي الغالبية منهم الإقامة في مساكن ضيِّقة» رغم ما يملكون من مدّخرات. كما لا يفهم ما الذي يعجبهم في «الرياضة الجماعية»[٥٧] (غير النجومية). وهو لا يستطيع أن يفهم، من قبل ومن بعدُ، كيف يمكن أن تكون «الكبرياء القومية» مصدر عزاء لهؤلاء الذين لا ينتجون لكي يستهلكوا. وهكذا يبدو عُزوفُ اليابانيين النسبي عن الاستهلاك، لوريث الانجلو - سكسونية الثقافية، خطيئةً ثقافية - اقتصادية مميتة. وينسى كنيدي هنا، أو يتناسى، أنّ جيل روكفلر وفورد هو جيل البناة والمنتجين لا المستهلكين. وليس هناك في المقابل ما يؤكّد أنّ الأجيال اليابانية المقبلة لن تكون أكثر ميلاً إلى الاستهلاك.

ويستكمل كنيدي ملامحَ الدّاعي المروِّج للنظام الجديد بدعوته اليابان إلى الكفّ عن سياسة «الاحتماء خلف الحواجز الجمركية»، وهي دعوة يوجِّهها إلى أوروبا كذلك. أمّا انحيازه لأميركا، ثقافةً وسياسةً، فيتبدّى في اتهامات عِدّة يوجِّهها إلى اليابان محمِّلاً إيّاها مسؤوليةَ العجز في ميزان التبادل التجاري الأميركي «الذي وصل إلى ما بين ٤٠ و٥٠ مليار دولار سنوياً»؛ كما يحمِّلها مسؤولية إضعاف «قاعدة أميركا الصناعية ذاتها» ويطالبها بدفع «ثمن الحماية الأمنيّة التي وفّرتها لها الولايات المتّحدة» بدل التمتّع برحلة مجانيّة على قطار الدفاع. ويتّهم اليابان أخيراً بأنّها «لا تبدي اكتراثاً بالسياسة العالمية» ويهدِّدها «بالعقاب نتيجة انانيتها السياسية»[٥٨].

ولا يخفِّف من انانية اليابان السياسية ما يعترف به كنيدي من أنّها الدولة الأولى المانحة للهبات في العالم. وقد ردَّ النائب الياباني ايشيهارا على ادّعاءات مشابهة مبيّناً كيف تبسط أميركا سيطرتها على سياسة اليابان الدفاعية وتحوّل القوّات اليابانية إلى مجرّد قوّات إضافية في خدمة استراتيجية أميركا الشاملة، وتمنعها من تطوير أسلحتها الدفاعية الخاصة ذات التقنيات العالية. ويؤكد أنّ «وزارة الدفاع الأميركية لا تستطيع أن تضمن الدّقّة في أسلحتها النووية دون استخدام شرائح الكومبيوتر المصنوعة في اليابان». ويكشف أنّ ميزانية الدفاع

---

(٥٦) المصدر السابق، ص ١٣٤.
(٥٧) المصدر السابق، ص ١٤٣.
(٥٨) المصدر السابق، ١٦١.

اليابانية «تتضمّن بنداً يبلغ عدّة بلايين من الدولارات لتسديد الكثير من نفقات الاحتفاظ بالقوّات الأميركية في اليابان!»(٥٩).

ولا يتورّع كنيدي عن رشق اليابانيين وثقافتهم بتهمة العنصرية. ودليله الأوحد على ذلك هو ما يتردّد في الثقافة الشفوية اليابانية من احتقار للكوريّين والصينيين والسود الأميركيين. والمفارقة هنا هي أنّ معاناة السود الأميركيين المكتوبة في تقليد أدبي أميركي متمادٍ - من بين أشهر رموزه: هنرييت ستاو صاحبة **كوخ العم توم**، وجيمس بالدونْ، وألِكْس هايْلي - لا تجعل القلم يرتعش في يد كنيدي وهو يتّهم اليابانيين بالعنصرية، علماً أنّ هؤلاء هم بين الشعوب «التي شوّهت الثقافةُ الغربيةُ السائدة صورتَهم بدءاً باحتكاك الأوروبيين الأوّل بهم في القرن السادس عشر»(٦٠)، كما يؤكد ولكنسون. ويذكر ريشاور أنّ اليابانيين الذين هاجروا إلى أميركا تعرّضوا «لضغوط التعصّب والعنصرية الشديدة لفترة طويلة»(٦١). ويصرّح ايشيهارا بالحقيقة التي يداريها السياسيون اليابانيون الآخرون على الأميركيين فيقول «ان التحامل العرقي من الجانب الأميركي كامن وراء الاحتكاك التجاري بين بلدينا»، و«ان الطائرات الأميركية أسقطت القنابل النووية فوق رؤوسنا لأننا يابانيون»، و«أن المواقف النابعة من الشعور الطبقي والعنصري متأصّلة في أعماق النفس القوقازية»(٦٢).

إنّ اتهامات كنيدي لليابان تستأنف الموضوعات الاستشراقية النمطية التي دأبت على وصف اليابان بأنّها بلاد «حيوانات اقتصادية» (economic animals) وتصف اليابانيين بأنّهم «باعة جوّالون إلكترونيون» (electronic salesmen)، وتستعيد صورة قديمة جديدة تبدو فيها «اليابان على شكل شركة ضخمة -Ja pan Inc»(٦٣). وفي مقابل رؤية كنيدي الاستشراقية النموذجية لليابان (والتي لا تناظرها رؤيةٌ يابانيةٌ استغرابية) نجد في الغرب مؤلفاتٍ حديثة عدّة تتمتّع بفضيلة نقد الذات وتصحيح الصورة المشوّهة التي رسمتها البورجوازيةُ الغربية لمنافسيها اليابانيين. نذكر من هذه المؤلّفات كتاب E. Wilkinson **اليابان في مواجهة الغرب**، وكتاب E.O.Reishauer **اليابانيون**، وكتاب Lester Thurow **المتناطحون**، إضافة إلى كتاب الياباني ايشيهارا **اليابان تقول لا**.

***

ففيما يختصّ بنظام الحواجز الجمركية أو سياسة الحماية الاقتصادية اليابانية التي ينتقدها كنيدي من منطلق الحاجة الأميركية إلى موازنة الخلل في ميزانها التجاري وحماية الصناعات الأميركية والبريطانية من المنافسة اليابانية، يوضح ولكنسون أنّ سياسة الحماية الاقتصادية لها أبوان تاريخيان هما كرومويل البريطاني في القرن السابع عشر وكولبير الفرنسي. وقد كان الاثنان «موضعَ إطراء دائم بوصفهما رجلَيْن غير عاديَيْن وضعا أسسَ ثروة بريطانيا وفرنسا وازدهارهما». ويضيف ولكنسون «أنّ آدم سميث» (وهو المثال الثقافي - السياسي الأعلى لكنيدي) «لم يدعُ إلى التجارة الحرّة إلاّ في وقت متأخّر وبعد أن أصبحت بريطانيا مزدهرةً وقوية بما فيه الكفاية»(٦٤). أمّا اليابان فإنّها «لم تلجأ إلى سياسة الحماية إلاّ في العام ١٨٩٠، وبعد معاناة طويلة لا من جراء تدمير الواردات الغربية لصناعاتها القديمة فحسب، وإنّما أيضاً من جرّاء عجزها عن فرض أيّة رسوم أو تحصيل أيّة مداخيل من دخول تلك البضائع اراضيها عملاً بنصوص المعاهدات التي وقّعتْها (قسراً) مع الدول الغربية»(٦٥).

إنّ ما ينقص كنيدي وما ينتقص من مؤلّفَيْه البالغي الثراء بمقياس معلوماتي بحت هو تحديداً ما تُباهي به الليبرالية من قبولٍ بمبدإ النسبية الثقافية وتعددية الأنماط الحضارية وتنوّع الأنظمة الاقتصادية ضمن النظام الراسمالي والماركسي على السَّواء. ولا شكّ أنّ كنيدي يستطيع أن يتعلّم شيئاً من كتاب لستر ثُرو **Head to Head** الذي يظهر فيه وجود نمطيْن مختلفين للراسمالية: أحدهما هو النظام الانجلو - سكسوني، والآخر هو النمط المعمول به في اليابان وألمانيا. ويصف ثُرو النظامَ الأوّل بأنّه نظام يستند إلى «علم الاقتصاد الاستهلاكي» بينما يقوم النظامُ الياباني على «علم الاقتصاد الإنتاجي»(٦٦) وعلى «الراسمالية المجتمعية» حيث لا يكون الإنسانُ فرداً بل «عضوٌ في فريق الشركة».

إنّ النظام الألماني والياباني يتّسمان بطابع المشاركة أو الطابع المجتمعي (communitarian) في مقابل الطابع الفرداني (individualistic) كطريق للنجاح الاقتصادي. فالأنا في الولايات المتّحدة أو المملكة المتحدة يقابلها «الشعبُ das Volk في ألمانيا، والمؤسساتُ في اليابان»(٦٧).

ويُظهر ثُرو الاختلافَ بين أهداف المؤسسات الأنجلو - سكسونية ومثيلاتها في اليابان: فالشركة الانجلو - سكسونية غايتها تحقيق الأرباح القصوى لحملة الأسهم، وهي بالتالي معنيّة بتخفيض اجور عامليها وموظفيها كلّما أمكن ذلك، أو صرفهم من الخدمة... «وأما الشركة اليابانية فهدفها هو العامل ورفعُ الأجور، وتطويرُ مهارات الأفراد، ويُضَحّى بالأرباح للحفاظ على الأجور أو العمالة؛ ومن هنا تكون مدفوعاتُ أرباح

---

(٥٩) ايشيهارا: **اليابان تقول لا**، ص ص ٨١ - ٨٥.
(٦٠) E. Wilkinson: **Japan Versus Europe: A History of Misunderstanding**, Penguin books, England, 1983, p. 35.
(٦١) E.Reischauer: **The Japanese**. Tokyo, 1979, p. 221.
(٦٢) ايشيهارا: **اليابان تقول لا**، ص ص ٢٨ - ٢٩.
(٦٣) E.Wilkinson: **Japan Versus Europe**, p. 144.
(٦٤) المصدر السابق ص ١٦٠.
(٦٥) المصدر السابق.
(٦٦) Lester Thurow: **Head to Head**, Morrow and Co, New York, 1992, p. 116؛ وقد تُرجم إلى العربية بعنوان **المتناطحون**، وصدر عن مركز الإمارات للدراسات والبحوث وعن دار الساقي عام ١٩٩٥؛ والإشارات المرجعية تردّ إلى الترجمة العربية.
(٦٧) المصدر السابق، ص ٢٩.

حملة الأسهم منخفضةً»[٦٨].

كذلك فإنّ منح الأمن الوظيفي من وجهة النظر الانجلو – سكسونية هو إضعاف لدوافع العمل.. عكس الشركات اليابانية التي تقدّم، عن قصد، ضمانات بالعمل مدى الحياة «كجزء من مساعيها لخلق قوّة عاملة أكثر إنتاجية»[٦٩].

ويضيف ثُرُو إلى الاختلاف في أهداف الشركات الأنجلو – سكسونية واليابانية «أنّ الشركات الانجلو – سكسونية المكوّنة من حملة الأسهم تنكر صراحةً شرعية الجماعة، وليس في حسبانها إلاّ الرأسماليون الفرديون، بينما يشكّل جميعُ البشر الآخرين مجرّدَ عناصر إنتاجية مستأجرة. وأمّا الشركات اليابنية فهي توفّر الأمن لموظّفيها لخلق تضامن الجماعة وجعلهم أكثر رغبةً في بذل جهودهم لتحقيق أهداف الشركة، وأكثرَ رغبةً في التضحية بمصالحهم الذاتية الآنية. فالشركات اليابانية حتى لو كانت صغيرة تدرك أنّها تمارسُ أعمال بناء الامبراطورية والجيش. وهكذا بينما تكرّس شركةٌ تعظيم الربح أرباحها للاستهلاك الفردي، تكرّس شركةُ بناء الامبراطورية أرباحها للاستثمار في توسيع امبراطوريتها»[٧٠].

كما أنّ «نظام المكافآت الأميركي مُعَدٌّ لمكافأة الأداء الفردي، في حين نجد أنّ النظام الياباني معدٌّ لتحفيز العمل الجماعي. كما يُعتبر البحث العلمي والتطوير التقني "Research and development" جزءاً من رأس المال، لا نفقة»[٧١].

إنّ كنيدي لا يفهم تأكيد كونفوشيوس لمبدإ الانسجام والتوافق بين الجماعات إلاّ بوصفه قمعاً يلغي الحرية الشخصية والمبادرة، بينما يؤكّد ثرو وريشاور أنّه شرط للانتماء والتماهي بشركة أو مؤسسة يعمل بهما الفردُ، فيحميه هذا التماهي بمكان العمل من الشعور بالتفاهة والضياع. ويؤكّد ايشيهارا بدوره أنّ الشركة اليابانية هي هيئة معنوية عامّة: «إنّ الشركات اليابانية تمتاز بعلاقاتها الدافئة بين الأشخاص؛ فهناك تعلُّق عاطفي بالشركة ومكان العمل والزملاء، وحتى الآلات. فالمستخدمون يعتبرون الروبوت Robot بمثابة عمّال مشاركين معهم»[٧٢].

إنّ الروح الجمعي قويٌّ في آسيا عامة. ويعود أساساً إلى الكوموِنة القروية الزراعية التي كانت قائمة في القرون الوسطى، لا على أساس القرابة وإنّما الشراكة في الموارد والإدارة. ويلفت ريشاور في كتابه **اليابانيون** أنّ كلمة «شركة» في اليابانية تُستخدم استخداماً شائعاً بمعنى «بيت الإنسان» أو «بيت الأسرة»[٧٣].

وفي ردّ غير مباشر على الزعم بأنّ اليابان هي «بلاد العمل بلا فرح» و«الكدح من أجل الادّخار» يقول ريشاور: «إنّ تقييم الفرد الياباني من خلال عمله مع مجموعة العمل التي ينتمي إليها ومن خلال مشاركته في نشاطاتها يمدّه بشعور بالحماس والسعادة. وهذا يفسّر لماذا بقيت أخلاق العمل اليابانية على حالها، بينما تراجعت هذه الأخلاق في البلدان التي تتباهى بميراثها البروتستانتي»[٧٤].

لم يقل التاريخ كلمته الأخيرة بعد في أيّة أنساق ثقافية ونُظم سياسية أقدر على الاستجابة للنموّ ولبناء مجتمعات أقلّ جريمة وإدماناً وعنصرية وبطالة!

***

إنّ سوء الفهم الثقافي ظاهرة مألوفة، وكنيدي لا يظهر فهماً أو تفهماً لليابان واليابانيين أكثر ممّا أظهره البريطانيون الذين حكى لنا كنيدي أنّهم غادروا الهند بعدما يقارب القرنين من دخولهم إيّاها بالقوّة والخديعة وهم يشعرون أنّها لغزٌ غيرُ قابل للحلّ. لكنّ المسألة الأكثر أهمية هي أنّ التاريخ لم يقل كلمته الأخيرة بَعْدُ في أيّة أنساق ثقافية ونظم سياسية هي الأقدر على الاستجابة لا لضرورات التقدّم والنموّ وحسب بل لبناء مجتمعات أكثر فرحاً وأقلّ جريمة وإدماناً وأميّةً ومرضاً وبطالةً وعنصريةً أيضاً. والجداول الإحصائية المقارنة عند كنيدي كما عند ريشاور ولستر ثرو تؤكّد مجتمعةً أفضليةَ النسق الثقافي الياباني الصيني المصدر[٧٥]. نذكر هذه الحقائق دون الذهاب إلى حدّ الموافقة على فرضية ايشيهارا القائلة «إن المدنية الحديثة التي أوجدها القوقازيون قد بلغت نهاياتها في العقد الأخير من القرن العشرين»[٧٦] وإن كان هذا التكهّن لا يزيد ميتافيزيقية عن مقولة «نهاية التاريخ».

بيروت (الجامعة اللبنانية)

---

(٦٨) المصدر السابق، ص ٣١.

(٦٩) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٧٠) المصدر السابق، ص ص. ١١٤ – ١١٦.

(٧١) المصدر السابق، ص ١٣٠ – ١٣١.

(٧٢) ايشيهارا: **اليابان تقول لا**، ص ١٣٦.

(٧٣) رايشاور: **اليابانيون**، ص ص. ١٨٥ – ١٨٦.

(٧٤) المرجع نفسه، ص ٢٢١.

(٧٥) يظهر رايشاور الاختلاف في مفهوم الجدل بين الثقافة الصينية – اليابانية وما يسمّيه «ثقافة الآسيويين في شرق آسيا» بأنّ «الغرب يؤمن بالانقسام بين الخير والشرّ والعلاقة الصراعية الأبدية بينهما، في حين نجد شعوب شرق آسيا ترى أنّ الانقسام بين "Yang" و"Yen" هو انقسام بين قوى متكاملة تتناوب لتحدث التوازن فيما بينها مثل النهار والليل، والذكر والأنثى، والنور والظلام». (المصدر السابق، ص ١٩٨).

(٧٦) ايشيهارا، **اليابان تقول لا**، ص ٣١.



ليث الصندوق، محمد سليمان، ممدوح عدوان،
أحمد بلحاج آية وارهام، حسب الشيخ جعفر

الأبواب لا تفتح للغرباء

ليث الصندوق

إنّهم ينزلونَ من الطائراتِ
وَملءُ حقائبهم كومةٌ من سلاسل
إنّهم يزحفونَ
وفي الرّملِ قد خلّفوا بقعاً من دماء
أثوابُهم تتهرّأُ فوقَ الرصيف
وأعينُهم كقدورٍ على النارِ، فيها تفورُ الدموع
**
لقد رحلوا دونَ أقدامهم
فقد تركوها بأوطانِهم
وجاءوا إلى البحر يبتردونَ
فزادوا احتراقاً
إنّها نزهة الغرباءِ الذينَ إذا ابتسموا
فدخانُ الحرائقِ يصعدُ عبرَ أصابِعهم
وفي غمرةِ السُكرِ
تغدو الكؤوسُ ذئاباً، وتعوي على المنضده
**
أيْقظينا من الموتِ أيّتها الذكرياتُ
أرْجعينا إلى بيتنا
اجمعينا بأحبابنا الميتينَ على غيمةٍ واحدة
أوشكَ أن يجعلَ السوطُ منّا كلاباً
فضحكتنا علّقتْها العواصفُ فوقَ الغصون
وداستْ على ظهرنا عرباتُ القطار
لما نعدْ نتسمّعُ أصواتَنا
فالدموعُ التي قد ذرفنا ضحى
نعودُ لنشربَها في المساء
**
مَعْ هشيم الغصونِ تطيرُ الخرائطُ في العاصفه
تطيرُ المناديلُ
(مطويةٌ خجلاً فوقَ يَبَسِ البُصاق)
تطيرُ الأكفُّ كسربِ سنونو
فتسقطُ مثلَ الجدارِ على أرؤسِ الراكعينَ السماء
تُركّزُ مثل السهامِ المَناقيرُ في الوَحلِ
فلا تتبقى سوى حدَقاتٍ من الطير مسلوبةٍ من أناشيدها
البيارقُ هَرّأَها العصفُ
لكنّها لم تزلْ خافقاتٍ على الساريه
وبالرغم من ذلنا
لم نزل نتطلّع عبرَ ثقوبِ مناخيرنا للنجوم
**
تركنا القرى خلفَنا للحريق
بَعُدنا كثيراً
بَعُدنا
بعدنا
ورغم برودةِ أعصابنا
لم تزل تتصاعدُ رائحةُ النارِ من تحتِ أثوابِنا

بغداد

هواء قديم

محمد سليمان

لم أبْنِ هذه المدينه
لم أعطها صوتي
ولا فَصيلةَ الدم التي تَخُصُّني
ولم تهبني إلاّ صورةَ الأسيرِ.
من حَقّي
أن آخُذَ الطيورَ من سمائها إذاً
وأن أدورَ كالملاكِ حولها
مُسَلّحاً ببلْطتي!

– ٢ –

مَليحٌ ليستْ شجره
مليح ليست مِدْخنه
فَتّشوا أرجوكم
ليست في القُفَّةِ وليستْ على الجدار
فتّشوا أرجوكم
بين الماء والماء تلٌّ من الحصى
بين الحدِّ والحدِّ ثقبٌ
بحجم بَقَرَهْ.

– ٣ –

هنا
لأزَيِّن المقهى
هنا
لأعِدَّ القطنَ والشاشَ الخيوطَ والإبَرَ
المصْلَ
المنوِّمَ
وصَبْغَةَ اليودْ
هنا..
حتى يعرفَ الذاهبون إلى الحربِ
انّهم ذاهبون إلى الحربِ
ويكفَّ المسالمون عن ارتداء ملابس الجنودْ.

– ٤ –

اللّغة مخبأً والوطن زنزانه
لم أقل شيئاً..
وأنتَ لم تسمعْ
إن سئلتَ قُلْ لا أعرف
ومن ناحيتي سأحفظ السِّرّ
هكذا سنباغِت الشوارعْ
هكذا سَنُجَمِّل الخيانه

– ٥ –

بعلبٍ ملوَّنَه
وبائع يتسلّى بعَدِّ أسنانه
كان عليه أن يشقَّ طريقاً إلى هناك
هو الذي احتفى بقوّة الضعف

وظلّ صامداً كمِقلاة

كان عليه أن يقعد في الدكان عشرين سنه
ليساعِدِ امرأة بمعقود السُّكَّر
وطفلاً على التبوّل خارج السرير
وكان عليه أن يصحب شيخاً
إلى باب بُسْتانِه
وأن يبيع الأسبرينَ حَبّةً حبّه
كي لا يصير كحاملي النعوش.

– ٦ –

الذين أصابعهم كالطيورِ
وسيقانُهم أحصِنَهْ
الذين مع الفجْرِ
مثل ملائكةٍ يَهْرِسون يدي
سوف أضربهم
واحداً
واحداً
ثم أشرب أنْخابَهم
عادة في الظلامِ
وأحبو
إلى لُعَبٍ
في الصباحاتِ يسْتأثرون بها

– ٧ –

كلّما شقّتِ الريحُ أثوابَه يتلوّى
ويلْتفّ بالبحرِ
يقعد في كوّةٍ لينامَ
له المجدُ
يسْتلّ ضوءاً
وينْسج من شارع جَوْرباً أو حِزاماً
له المجدُ
صار أباً لأبيهِ وطفلاً لهذا الغلام الذي
يُحْسِن العَدَّ حتى الثلاثينَ
يعرف أنّ العصا إن تراخَتْ هَوَتْ
وإنْ بادَرَتْ سَبَقَتْ
ويعرف كيف يشُدّ بلاداً من الحِبْرِ
بِنْتاً من الأرْجوانِ
سيبحث عن هائمين رأوا
ويصُدّ ودودين ذابت ملامحُهم
في الغبارِ
ويهتف: طوبى لِلْتفّةٍ بالبعيدِ
وطوبى لمنزرعٍ

– ٨ –

لن يُخجِلَهم بلؤلؤ المديح.
الذين علّموه المشْيَ
وقيّدوا رجليْه
لن يُحْصيَهم
لأنّهم كثيرون جدّاً
وعاديّون كالحصى
وربما كالريحْ

– ٩ –

لا أحد في البهو
لا أحد في الغرفه
لا أحد في الحَمّامْ
مَنْ هناك إذاً يا محمّد؟
الغبارُ فقط
الغبارُ..
وشعبٌ من الفقاقيع ينصب الخيامْ.

القاهرة

على مهل

ممدوح عدوان

على عَجَلٍ
سأخلع كلّ أقنعتي على عجلٍ
بلا خجلٍ
أعرّي دفق رغباتي
على عجلٍ
أوضِّح صبوتي
وكأنني أدنو إلى أجلي
تعالي..
قدْر ما في البال من عجلٍ
لكي يبقى لنا الوقت
فهذا الوقت ملْكٌ لاشتهائي
الغوصَ في عينيك؛
كلّ تمهّل يفضي إلى مللٍ
تعالي دون أسئلةٍ
كما تتنفّسين هواء حلمك
واستريحي منك
أو فلتنفضي هذا الذي يكسوك من وجلٍ
وكوني نبض ماءٍ
نَزَّ من صخرٍ
وغيماً حطّ مرتاحاً على جبلٍ
لنبدأ كلّ شيءٍ نبتغيه معاً

على مَهَلٍ
يذوب الثلج في اللقيا.. على مهل
وخمرك قد تعتّق لي.. على مهل
سأشربه على مهل
أذوقك قطرة.. قطرة
وأسترخي لكي تتسرّبي
حتى صميم الروح
تنْسربي إلى قلبي
على مهلٍ
وأنفخ كي أُزيح رمادك الغافي
عن الجمره
أشمّ وميض ضوئك قطرة.. قطره
أُريحك في دمي سكْرا
أبلّ الريق
أقرأ رعشة الجسد النضير
بكلّ أحرفه على مهل
أُلامس رجفة الزّغَب النمير
وأوقظ النوم المعشّش شعرةً.. شعره
ليأرق حين يعرف هاجس القُبَلِ
يؤوب النحل بالنجوى
ليغري الحبّ بالعسل
وتنفتح النوافذ عن هجير الروح في صمت

(*) قصيدة من ديوان شعر يصدر الشهر القادم عن دار الآداب، بعنوان: للريح ذاكرة.. ولي.

أحس عذوبة النسمه
إذا العيون تجاذبت
فتنسّم البسمه
تُصفّي الشهد في غزَلي
يسيح إليك حتى تسمعي منّي الحكاية
وهْي برقٌ ضاق بالجُملِ
وأبدأ في هداية بشرة غنّاء
مثل هداية الرُسل
أمرّ نسيم صبح راعش
فأشمّ في خصلات شعرك
ضوع ذاكرتي
أحنّ كثاكل الإبل
تعالي كي تجوبي في دمائي
واستحمّي فيَّ عارية
لأزلق ناعماً سلساً
على الجسد السموح
كقطرة العرق التي تنساب شاردة
فتنعشك البرودةُ
دون أن تخشَيْ من البللِ
أُرنّم فيك إيقاعي لأوقظ حلمتين
سترفعان معي نعاسهما على مَهَلِ
وتبصرني يداك
أريح فوقهما رضيع فمي
فترتبكان في فرح
على إيقاع جوع دمي
وإذ تتفتّحان
وتزهران كرفة الحُلُمِ
يموج الضوء بينهما
فيقتربان من ناري على مهل
تعرّي في سكون البيت
وانكشفي على المرآة
واستلِفي لها عينيَّ
يتعبك التنقّل في فضاء الصدر
من حجل إلى حجلِ
أعيدي الغوص في المرآة
سوف ترينني
وأُطلّ من عينيك
أهتف: يا أنا
فيجيء صوتي منك
لا ندري
أقلناها معاً
أم نحن صرنا كِلْمةً
هربت معي من شوقك الخَجِلِ
وحيكت مثل خيط من حرير القلب
مسحوباً على مهل
على مهل
على عجل
على عجل
على مهل
وماذا قلت؟ لا أدري
على عجل نطير إلى ظلام
لست أعرفه
ولكنّا سندخله على عجل
نضوّئه على مهلِ

دمشق

سبعة إيقاعات لغصة الأرض

أحمد بلحاج آية وارهام

١ يدٌ من أغانٍ

... وَقَصَّتْ سَوَالِفَ ظَامِئَةً
لَمْ تَكُنْ يَدُهَا غَيْرَ فَوَّارَةٍ
مِنْ أَغَانٍ، تَخِيطُ مِيَاهَ الشُّرُوقِ
وَبَسْمَلَةٍ تَسْتَلِذُّ كِتَابَ الْغَبُوقِ.

٢ رحمٌ مثخنةٌ

أَعِنِّي
عَلَى كَشْفِ أَسْمَائِهَا
فِي سَدِيمِ النِّدَاءِ،
الزَّمَانُ مَتَاهَاتُهُ انْتَفَشَتْ بِالدِّمَاءِ
ولا جَسَدٌ يَتَحَلَّقُ حَوْلَ مَاذِنِ حَدْسِي
الْفَرَاشُ يُغَادِرُ أَشْكَالَهُ
وَحْدَهُ طَائِرٌ مِنْ قُبُورِ الرُّؤَى
قَامَ فَوْقِي يُهَوِّمُ
أَطْلَقَتِ الأَرْضُ صَرْخَتَهَا كَامْرَأَةٍ:
«هَا أَنَا رَحِمٌ مُثْخَنَةٌ
أَتَآكَلُ
لِهَلْهَلَةِ النَّارِ تُسْلِمُنِي
تَارَةً لِلْبَيَاضِ الْمُهَصُورِ
وَآناً لِهَذَا الرَّمَادِ الضَّرِيرِ.»

٣ جذرٌ مقتولٌ

أَعِنِّي
عَلَى غَرْسِ جِذْرِيَ فِي تُرْبَةٍ قَتَلُوا
جِذْرَهَا
جَاءَنِي وَجْهُهُمْ
طَلْقَةً مِنْ خَبَالٍ،
تَلَهَّوْا بِرِيشِي
لِتَخْضَرَّ فِيهِمْ جِهَاتُ الشَّبَقْ
وَلَمْ تَدْرِ شَهْوَتُهُمْ
أَنَّ رِيحَ الشَّفَقْ
قَابَ قَوْسَيْنِ مِنْهُمْ
وَأَنَّ الَّتِي امْتَهَنُوهَا
سَتُلْقِي عَلَيْهِمْ سَرَابِيلَ خِزْيٍ،
تَوَلَّوْا بَكَارَتَهَا
وَهُمُ اجْتَرَحُوا الرَّجْمَ
وَارْتَشَفُوا دَمَهَا
فِي كُؤُوسِ الْخِيَانَةِ.
أَيُّ طَرِيقٍ يُعَلِّمُنِي حِكْمَةَ الصَّدِّ؟!
هَذِي الْمَسَافَاتُ قَبْرٌ
وَهَذِي التَّوَابِيتُ شَمْعَتُهُ،
كَيْفَ يُبْصِرُ فِي الْوَهْمِ قَامَتَهُ
نَخْلُ مَرْحَلَةٍ؛
طَلْعُهُ الْمَشْأَمَةُ؟!.

٤ غيمةٌ من رياءٍ

بَنِي جِلْدَتِي
عَمَّقُوا حُفْرَتِي
أَتَفَرَّسُ غَدْرَتَهُمْ كَالْكَوَابِيسِ،
تَأْكُلُ عَوْرَتَهُمْ غَيْمَةٌ

مِنْ رِيَاءِ الْمُحِيطِ
اسْتَرَاحُوا عَلَى رِيشِهَا
وانْدَمَيْتُ بِأَنْفَاسِهَا
مِثْلَمَا جَسَدُ الأَرْضِ،
إِنْ أَوْقَفَتْنَا الْمَرَايَا
بَكَى الْوَقْتُ فِي دَمِنَا
واسْتَعرَتْ جِهَاتُ الْوُجُودِ
مِنَ الشَّجَرِ الْمُتَرَهِّلِ فينَا.
لَنَا لُغَةُ السَّوْطِ والإِنْبِطَاحِ
مَضَارِبُنَا اسْتَمْرَأَتْ ظِلَّهَا
وَلَنَا خُطْوَةٌ
تَقْلِبُ الصُّبْحَ لَيْلاً
وَتَمْشِي
وَلَكِنْ...
لِتَمْنَحَ لِلإِفْكِ
مَاشِيدَ بالدَّمِ
(وَاضَيْعَةَ الدَّمِ يُسْبَى!)
وَمَا لَمْ يَزَلْ في الضَّمَائِرِ يَحْيَى.

٥ أُفُقٌ مَذْبُوحٌ

أَعِنِّي عَلَى عَوْدَةِ الصَّحْوِ
أَسْمَاؤُنَا فَقَدَتْ نُبْلَهَا
فِي الْمَسَارَاتِ تَرْشُقُهَا
مُهَجٌ ثَمِلَهْ
بِيَدٍ فَظَّةٍ
وَشَتَائِمَ مَصْقُولَةٍ،
كَيْفَ يَسْرِي إِلَى الْكَوْنِ مِنَّا وَهِيجُ
السَّنَاءِ
وَرَائِحَةُ الْخِزْيِ تَلْبَسُنَا
ذَرَّةً
ذَرَّةً
كَفُصُولِ السَّنَهْ؟!
كَيْفَ يَشْرَبُ مِنْ أُفْقِنَا الطَّيْرُ
والأُفُقُ مِنْ عَطَشِ الرُّوحِ يَشْكُو
وَمِنْ أَوْصِيَاءَ تَغَنَّوْا بِمَنْ ذَبَحَهْ؟!

٦ عَزِيفُ الأَجْنِحَةِ

أَعِنِّي
لِنَزْرَعَ هَذِي الْبِلادَ
بِغَيْرِ الَّذِي زَرَعُوا
أَنْتَ مِيقَاتُهَا
وَالْمَوَاسِمُ
أَنْتَ لَهَا النَّبْضُ
وَالبَوْصَلَهْ،
تَلَبَّسْ بِطَقْسِ الْبَسَالَةِ
أَنْشُرْ لَهُ فِي فَضَاءِ الْحَيَارَى
عَزِيفاً مِنَ الأَجْنِحَهْ،
لِخَطْوِيَ عِيدٌ
يَتُوقُ لَهُ كَامِنُ السِّرِّ
هَاكَ دَمِي سَنَداً
وَتَوَارِيخَ مَنْقَبَتِي عَبَقاً
خُذْهُمَا
وتَقَحَّمْ زَمَانَ الْمَهَانَةِ.
مِنْ وَجَعِ الْمَرْحَلَهْ
قَصَّتِ الأَرْضُ أَبْهَى ضَفَائِرِهَا
رَفَعَتْ خِنْجَرَ الْكِبْرِيَاءِ
وقَالَتْ لَهُ:
«لَكَ قَلْبِي
اسْتَرِحْ فِيهِ مِنِّي
وَمِمَّنْ أَضَاعُوا انْتِمَائِي»

٧ شَمَائِلُ مُورِقَةٌ

أَعِنِّي.. لِنَنْفُخَ فِيهَا الرُّوَاءْ
لَقَدْ شِمْتُ فِيكَ شَمَائِلَ
مُورِقَةً كَدَمِ الشُّهَدَاءْ.

مراكش

أُغنيةُ السُّنونُو البيضاءُ
(تخطيط تلفزيوني)

حسب الشيخ جعفر

(في الحديقة الخريفية.. الممتدة بين الطريقين الجانبيين المتفرّعين من الشارع.. الثانية عشرة من الليل.. على المصطبة، تحت الأشجار المصفرّة، يتكئ الشاعر نائماً في معطفه الخفيف.. يبدو كالثمل او كالمريض.. تمرُّ الراقصة العائدة من المسرح، في معطف سابغٍ طويل كالعباءة، ذاهبةً إلى بيتها القريب.. تمرُّ بالمصطبة وتتجاوزها.. غير انّها تقف متردّدةً.. تعود وقد رقّ قلبها رحمةً بالغريب النائم..)

الراقصة: (تضع يدها على كتفه هازّةً إيّاه برفق)
قمْ إلى البيتِ يا صاحبي فالسماء
متلبّدةٌ، مُنذره
وقد انتصفَ الليلُ، وانفضَّ عنكَ الصِحاب!
الرياحُ تكوّمُ فوق السَحابِ السَحاب
والحديقةُ موحشةٌ، مقفره!

الشاعرُ: (لم يزل كالنائم)
بل أُريدُ المزيد
هات قنينةً ثانيه..

الراقصة: (هازّةً إيّاه، مبتسمةً بلطف)
تلك أمنيةٌ فانيه!
لم يعُدْ في المطاعم من أحدٍ!
أُطفِئتْ وتفرّقَ في الطُرقِ الساهرون!
(متاملةً وجهه الوديع)
أنت تحت الشجر الذاوي المعرّى
قم إلى البيتِ ودعْ عنكَ التراخي
واطّرحْ للرّيح عن معطفِكَ (الصيفي) أوراقَ الشجر
سيهُزُّ الأسقفَ الرعدُ وينصبُّ المطر!

الشاعر: (يقف مترنّحاً قليلاً، آخذاً بيدها)
كنتُ في مطعمٍ ما.. وكانت هنا
عُصبةٌ من صبايا المقاهي وفرسانِهنَّ الصغار
واتفقنا على موعدٍ أو لقاء..

الراقصة: (ساحبةً يدَها برفق من يده.. باسمةً)
ذهبوا، بالطبعِ، وقد يئسوا
من أن تتحركَ أو تخطو!
فاحثثْ قدميكَ إلى المترو
ودع الدكّاتِ الليليه
للحُرّاسِ الليليين!

الشاعر: (وقد ذهبَ النومُ بتعبهِ وسكرِهِ.. متفرّساً في وجهها، ماخوذاً بجمالها الرائع الغريب!).
ولِم التعجُّلُ؟ لن يطولَ بنا المكوث!
وكأنّني في ظلِّ أروقةِ الكنائسِ.. أو هناك
من قبلِ قرنٍ بين أسيجةِ القصور
بعد انفضاضِ الرقصِ من حفلٍ أعود!
وكأنّني في ظلِّ موسيقى ابتهالٍ أو روايه!
بل إنّنا، من قبلُ، في الحفلِ التقينا..

الراقصة: (كالضاحكة)
لم أكنْ يا صاحِ في المطعمِ أو في أيِّ مقهى!
لم يعُدْ يُجدي الوقوف
تحت أضواءِ الخريفِ الشاحبه!
أوغل اللّيلُ.. وإني ذاهبه..

الشاعر: انا لم أكن أعني التقاءَكِ ها هنا

في المطعم (الفضيّ).. أو مقهى (البتولا)
إني التقيتُكِ قبلَ قرنٍ أو يزيد
وقد ارتمتْ بالوردِ بين يديكِ أفئدةٌ، وطال
تصفيقُهمْ في المسرحِ الألِقِ البهيج!

الراقصة: **(مرحةً خاليةَ البال)**
أنا بالفعلِ من المسرح تَوّاً آتيه
ولقد صفّقتِ الأيدي، وأوفوا بالزهور
إنّما من قبلِ ساعة
قبلَ أن تلتفَّ أعطافي بهذا المعطفِ الضافي الطويل!
(تتلمّس معطفها الفضفاض غيرَ متعمّدة)

الشاعر: **(يمسك بيدها دون ان يدري.. تتركها له لحظةً في يده.. وتسحبها برفق ضاحكة العينين)**
فلماذا، إذن تتنفّسُ في وجهكِ الأزمنه
ألشذى الليلكيَّ القديم؟
وتطوّفُ من حولكِ الأخيله
وتُحيطُ بوجهكِ هذي الظلال؟

الراقصة: **(ناظرةً إلى ساعتها)**
بل تلك أحواضُ الزُّهور تفوحُ عن قربٍ وتُهدي
أنفاسَها الليليةَ النَعسى إليك..
ولعلّها الخمرُ (المعابثةُ اللعوب)
تُضفي عليَّ رؤىً وبَهرجةً لديك!

الشاعر: **(خائفاً من ان تتركه)**
ها هنا يحلو إلى مثلكِ في الظلِّ الجلوس
حيث يطفو الورقُ العاري، وتغفو في الوكور
ملءَ عينيها الطيورُ المتعَبه!

الراقصة: الرقصُ أجهدَ من قوَاي.. وتلك نافذتي تلوح!
فإذا انتويتَ غداً إلى (الحفلِ) المجيء
ستلُمُّ ملءَ يديكَ عنّي ما تشاءُ من الرؤى
في المسرحِ الألِقِ البهيج!
ولديَّ تذكرةٌ.. فَخُذْها
(تُخرج بطاقةً من حقيبتها وتقدّمها له)
كنتُ احتفظتُ بها لأختي.. إنّما..
أنا جدُّ منهكةٍ وقد طال الوقوف
فإلى اللّقاء غداً.. هناك..

(في المطعم.. آخرَ السهرة.. لم يزل الشاعر جالساً إلى مائدته.. لا احدَ آخر سواه في المطعم غير الراقصة في هيئةِ النادلة.. تخرج حاملةً عدداً هائلاً من الأطباق الخالية يعلو بعضها بعضاً.. وتعود فارغة اليدين.. تاخذ برفع الشراشف المستعملة عن الموائد وتضعها جانباً.. الأضواء الحمراء آخذة بالخفوت..)

الشاعر: **(بعد تحديقة طويلة بوجهها)**
ما كنتُ أعلمُ أنّني سأراكِ يوماً ها هنا
وقد اعتزلت المسرحَ الألِقَ البهيج
يتوددُ الثمِلون والحمقى إليك
أو يَنفحونكِ دِرْهماً يتفضّلون به عليك!

الراقصة: **(غيرَ ملتفتة إليه، منشغلة بعملها)**
أنا مسرحِي الليليُّ مائدةٌ تحفُّ بها الصحون
ويُضاحكُ القدحُ الزبون!
فلِمَ البقاءُ محملقاً بي (ها هنا)
مادمتَ تأنَفُ أن ترى
بيضَ القلانسِ والطهاةَ يُخلّلون ويعجِنون؟

الشاعر: في أيِّ ثوبٍ أنتِ مثلُكِ في غلائلك الخِفاف
أو دونَهنَّ، تُضيء زُرقَتها البحيرةُ أو تَغيم
عندَ اخضرارِ الحقلِ أو في الغابِ نائمةً كطفله
تصحو على كَتِفيكِ تائهةً كأجنحةِ الفَراش
أقمارُ ثلجٍ أو تطوف
خُضرُ الغمائم والطيوف!

الراقصة: **(مقتربةً منه، باسمةً بسمةَ إجهادٍ وتعب)**
أنا أخشى أن أتجمّدَ برداً أو خوفاً
في الغابةِ والبِرَك المتجلّدةِ الزَلِقه!
ولماذا النزهةُ في الأَجَماتِ الثلجيه؟
الليلةَ يحتفلُ الطباخون
بتقاعُدِ طباخٍ أدرد
تتقايضُ بينَ يديه الشمبانيا
وستمنحُكَ القِدْرُ الذهبيةُ الواناً
لا تمنحُها إلاّ أربابَ المهنةِ والعُشَراء!

الشاعر: ما أنا بالضيفِ أو بالضَيْفَنِ الطاوي الأكول!
أنا لي بعدَ محطاتٍ ثلاث
غرفةٌ.. فلنمضِ (بالحفلِ) إليها!

الراقصة: بل بين أحزمةِ المَقانِقِ والخُضَرْ
في المطبخِ الليليِّ يأتلقُ السرور!
سترنُّ ملءَ يديكَ أغطيةُ القدور
وتُراقصُ الجُرَذَ الهِرَرْ!

الشاعر: إنّني لم اتعلّمْ بعدُ موسيقى الملاعق
واكتناهَ الطبقِ الفوّارِ تحت الأبخره!
انا لا اعبأُ بالرغوةِ غضبى مُمطره!
إنّما اقعدَني عندكِ تَطوافي الطويل
وانتظاري لكِ اعواماً بأبوابِ المسارح
وعلى الدكّةِ تحت الشجر الذاوي المعرّى
والتقاءِ الضوءِ والظلّ بأركانِ المعابد!

الراقصة: انا يا صاحبي لا أزورُ الهياكلَ إلاّ لِماماً
أتفحّصُ فيها الرسوم!
وأرودُ المسارحَ ممتنّةً
ما استطعت الحصولَ على تذكره
إنّما المعذره..
إنّني لم اعُدْ اتذكّرُ أني التقيتُكَ تحت اصفرارِ الشجر
أو بأحراشِ ضاحيةٍ تتقاطعُ فيها السِّكك!
فإذا شئتَ.. فالآخرون
حول أطباقهم في حبور!
توّجوا بالكُرُنْبِ الأكابرَ منهمْ.. وامّا انا
فسأُطفئُ ضوءَ الجُذى المُوهَنا
وأعِدُّ الفَطور!

(في الطائرة.. في المقصورة العليا من الطائرة المنطلقة.. يجلس الشاعر منفرداً.. لا احد غيره هناك.. تدخل الراقصة في هياة المضيفة دافعةً عربتَها الصغيرةَ المحمّلةَ بالمشروبات وغيرها..)

الشاعر: (يُفاجَأ بها.. ويهتف بعد تحديق)
ها نحن ثانيةً معاً
وبِلا اصفرارِ خريفِ أيكٍ او ظلال
بعدَ انتظارٍ طالَ اعواماً طِوال
بعد الترقّبِ والتعقّبِ والضَياع!

الراقصة: انا قد جئتُكَ في أولِ فُرصه
فأنا لم اتأخّرْ عنكَ إلاّ لحظةً او لحظتين
فتفضّلْ!

الشاعر: أوَ لم تعودي تذكرين؟
فقد التقيتُكِ مرّةً أخرى هناك
في المطعمِ الخالي تنوءُ يداكِ بالعبءِ الركين!

الراقصة: (متاملةً وجهَه كمن يحاول ان يتذكّر)
إنني التقيكم هنا
ليلةً أو نهار
وتُفرّقكُمْ في الجهاتِ شؤونُكم الساخنه
فلعلّكَ ابصرتَني مرّةً في المطار
اترشّفُ قوتيَ الداكنه
قبل ان اتسلّقَ سلّمَ طائرتي من جديد..
أيَّ شيءٍ تريد؟
كلُّ شيءٍ لديَّ! الكولونيا.. السجائرُ والخمرُ
من أيِّ حاضرةٍ أو مَدار!

الشاعر: (آخذاً قنينةَ خمر، دافعاً ثمنها)
لا احدَ الآن هنا سواي!
أم إنّني المسافرُ الوحيد؟
اين هم الآخرون؟

الراقصة: إنّهم تحتُ في سُكْرِهِمْ عائمون!
دونما رادعٍ أو رشاد!
أفْزَعُوا النِّصفَ من عُدّتي
ومطالبُهم في ازدياد!

الشاعر: أوَ ترغبين معي بكأس؟
ما من هواتفَ او شواغلَ ها هنا!
مذ جئتُ لم يشأ الصعودَ إلى هنا أحدٌ سواي!

الراقصة: (جادةً، صريحةَ الوجه)
لا وقتَ تحت جَناحِ طائرةٍ تطير!
فإذا أَردتَ فبعدَ غَدْ
في أيِّ مقهىً ترتئيه
وسأترُكُ التلفونَ عندكَ.. أيُّ شيء؟
عطرٌ.. كولونيا.. أم تُبوغ؟

(في الزوبعة الثلجية.. اولَ اللّيل.. المخزن بواجهته المضاءة على رصيف الساحة عند انطلاق الشارع المترامي بعيداً.. الثلوجُ المنهمرة المتسارعة تغمرُ الأرضَ والأشجار المتلويةَ المتتابعةَ على امتداد الرّصيف.. تخرج الراقصة من المخزن، في معطف فروٍ طويل وبقبّعةِ فرو، حاملةً بيدها حقيبةً من حقائب التسوّق يبدو منها بارزاً بعضُ المشتريات.. يتبعها الشاعر، وقد ظهر فجأةً في معطفه وبقبّعته.. تتّخذ الثلوجُ المنهمرةُ، بين حينٍ وآخرَ، لها لوناً اصفر او اخضر.. لونَ اللّقاءِ الاوّلِ وتجدُّدَهُ في ذهنِ الشاعر..)

الشاعر: لحظةً يا.. آنسه!
(تتوقّف الراقصة متفرّسة في وجهه)
ما اسمُ هذا الشارعِ الخالي الطويل؟
الراقصة: كوخُ صيادِ الثعالب!
الشاعر: ربما التقتْ هنا الغابةُ يوماً
وارتمى الأُفقُ بمرعىً وحقول!
الراقصة: (محاولة إخفاءَ ابتسامةٍ عريضه)
ربما.. فهو دربٌ قديم!
الشاعر: ولعلَّ الشجر
كان جزءاً من الغابةِ المتشابكةِ الوارفه
تتخفّى بهِ الدببه
وتُخَبّأُ فيه الفِخاخ!
الراقصة: (وقد اخذا يخطوان قليلاً أو يلوذان بالأشجار
اتقاءَ الرياح العاصفة..)
لم يزلْ بعضُ تلك الفِخاخ
كامناً في الخفايا هنا.. أو هناك
تتعثّرُ فيه الأوانسُ والسيّدات
دونما رأفةٍ أو فَكاك!
الشاعر: (ممازحاً)
ما أنا بالصائدِ البارعِ في الأدغالِ أو في
الطُرُقات!
وعلى أيّة حال
أنا لم أحملْ إلى الشارعِ طُعْماً أو حبال!
الراقصة: غيرَ أنّكَ تعرفُ في أيِّ وقتٍ تصيد
خاتِلاً باتجاهِ الطريدةِ متّئدَ الخطوِ..
مندفعاً فَجأةً لا تَحيد
في الْتِطامِ الزوابعِ بالثلجِ.. أو نائماً
في مهبٍّ من الريحِ والورقِ اليابسِ
علَّ عابرةً تترفّقُ بالشاعرِ الناعسِ!
الشاعر: كنتُ يومئذٍ ثملاً متعَباً..
الراقصة: (ناظرةً إلى ساعتها)
إنّما الساعةُ تجري.. وأنا ألغو وألغو!
ينبغي أن أصلَ البيتَ قبيلَ الثامنه
قبلَ أن يبدأ برنامجُ «رقصٌ وجليد»
فأرى الخُطوةَ منّي تتثنى وتميد
وأنا في مقعدي الدافئِ كسلى آمنه!

الشاعر: وَلِمَ الرحيل؟
وعلى الرّصيفِ الزَلْقِ تحت الزوبعه
يتراقصُ الشجرُ المعربدُ أو يميل
بكؤوسِهِ الملأى فيُسكِرُنا معه؟
الراقصة: (ممازحة ايضاً)
فابقَ ما شئتَ هنا تحت الغصون
واسألِ الرّيحَ فقد تُنبيكَ عمّا اخضرَّ
قبلَ الأرض من كَرْمٍ وصار
بين أيدي الرِّيح أنخاباً تُدار
فعسى تسكرُ كالرِّيح بلا خمرٍ وأمرٍ.. أو ديون!
الشاعر: بل ندورُ وننفُضُ عنّا الثلوج
ونضوّئُ في الركنِ من مطعمٍ شمعتين
نتقاسمُ بينهما رشفتين!
الراقصة: (مازحة، ناظرةً إلى ساعتها)
في وقتٍ آخرَ تحملُنا
رنّات جَلاجلَ فضيّه
ولهاثُ خيول!
الشاعر: هي ذي العرباتُ الثلجيه
تعدو وتجول..
الراقصة: أنا مُثقلةٌ بالحوائج يا صاحبي
والحقائبُ في شُقّتي بانتظار!
ينبغي أن أُلملمَ أرديتي المهمله
وأغادرَ مُهْرَعةً مُعْجَله
قبل أن يتحركَ بالراقصينَ القِطار!

(تتخذ الثلوجُ المتسارعةُ الواناً متعدِّدةً.. تبتعد الراقصة بخطواتها الخفيفة المتناغمة، وتنفتل مع الموسيقى الصادحة متحوّلة إلى عمود من الثلوج المتراقصة..)

ملاحظة: من الممكن أن تظهر الراقصة بالمظهر التالي: في المنظر الأوّل في معطف اسود وبمنديل عنق ابيض.. في المنظرين الثاني والثالث في ثوب اسود وحزام ابيض.. في المنظر الأخير في معطف اسود وقبعة بيضاء.

بغداد



كان أوّل لقاء بالدكتور طه حسين تلك الزيارة التي صحبتُ فيها، خلال ربيع ١٩٥٤، الصديق المرحوم بهيج عثمان، أحدَ صاحبيْ «دار العلم للملايين»، إلى ڤيلا «الرامتان» في القاهرة، التي كان يعيش فيها «عميد الأدب العربي» كما كان يلقَّب آنذاك. وكان بهيج عثمان أحد طلبة الدكتور طه حسين في كليّة الآداب بجامعة القاهرة، وقد اقترح عليّ أن أرافقه في تلك الزيارة بصفتي رئيساً لتحرير **الآداب** (التي كانت لاتزال تصدر عن دار العلم للملايين)، فكانت فرصةً ذهبية لملاقاة صاحب **الأيّام**، تلك السيرة الذاتية التي عمّرتْ أذهاننا وقلوبنا، والتي لا أشكّ في أنّي تأثرتُ بالغَ التأثّر بها حين كتبت روايتي **الخندق الغميق**.

وكنت أنوي أن أسأل الدكتور طه عن رواية للكاتب الفرنسي آلان فورنيه بعنوان **مولن الكبير**، بعثتُ بترجمتها إليه حين كان مشرفاً على منشورات «الكاتب المصري». ولكنّه فاجأني بأنّه هو الذي ذكّرني بها حين قال لسكرتيره فريد شحاتة: «هات يا فريد أمانة الأستاذ سهيل» فجاءني بالمخطوطة من خزانة قريبة:

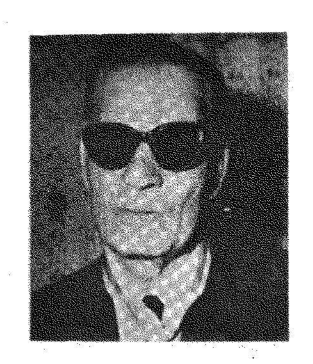
– احتفظنا لك بها بعد إغلاق منشورات «الكاتب المصري»، وكنا قد وعدناك بنشرها.

شكرتُ الدكتور طه على الأمانة، وأخذت أستمع إليه بلغته الصافية ولهجته الرائعة يتحدّث عن الترجمة وأهميّتها في نهضتنا ويحثّ عليها. وسأله بهيج عن رأيه في مجلّة **الآداب** التي كنا نوافيه بأعدادها، فأثنى عليها قائلاً إنّها مجلّة هامّة، لاسيما بعد احتجاب **الرسالة والثقافة والكاتب المصري**.

وبعد فترة قصيرة من ذلك اللّقاء عُقِدَ في مصيف بيت مري في لبنان «أسبوعُ أدباء العرب» الذي دعت إليه جمعيّةُ «أهل القلم» التي كنت قد انتسبت إليها، وكنت عضواً في الوفد اللبناني في المؤتمر. وكنّا سعداء أن يلبّي دعوة «أهل القلم» وفدٌ هامّ من مصر يضمّ الدكتور طه حسين والدكتور حسين هيكل وأحمد رامي والسيّدة أمينة السعيد ومحمود تيمور وحبيب جاماتي. غير أنّ الدكتور طه تخلّف في آخر لحظة، وأرسل إلى صلاح لبكي رئيس جمعية أهل القلم يوضّح سبب اعتذاره في رسالة يقول فيها:

«كنت معتزماً أن أبحر إلى بيروت غُداة وصولي إلى مصر، وكنت معتزماً كذلك أن أصطحب زوجي وسكرتيري على ألاّ أُكلِّف الجماعة من نفقتهما شيئاً لا في السفر ولا في الإقامة. ولكن ردّ السفارة اللبنانية أشعرني بأنّ المجاملة كانت تنقصه، فآثرتُ الإقامة في مصر على سفر يظهر أنّ السفارة اللبنانية كانت تراني مشتطاً فيه، وليس كلّ النّاس يحبّون السفر في الطائرات، ولم أكن لأفرض على السفارة ولا على الجماعة نفقاتِ مَنْ لا بدّ لي من مرافقتهم. وقد كان من الممكن أن تتصل السفارة بي لتستبين رأيي في هذا الأمر كلّه، ولكنّ السفارة جهلتني كما جهلت الأستاذ العقّاد، مع أنّها كانت تعرفني حقّ المعرفة (...) وأؤكد مخلصاً مرّة أخرى أني أسفت أعمق الأسف حين اضطررت للعدول عن هذه الرحلة (...) ولكنّي أرجو أن تتيح لي الفُرص المقبلة زيارة هذا البلد الحبيب إلى نفسي، الأثير في قلبي، أنهض بها أنا، ساعياً إليكم سعيَ الصديق إلى الصديق دون أن أشقّ بها على أحد».

ولكنْ شقّ علينا حقّاً أن يتخلّف الأديب المصري الكبير بسبب موقف جافّ تتخذه السفارة اللبنانية في القاهرة. فكان أن اقترحتُ



على رئيف خوري - وكان من أعزّ أصدقائي ومن أركان مجلّة **الآداب** - أن يشارك في مناظرة مع طه حسين تقيمها لجنةُ للمحاضرات في جمعية المقاصد الإسلامية كنت أرأسها في بيروت، وأبرقتُ للدكتور طه في ذلك، فجاءني الجواب بموافقته بأسرع ممّا كنت أتوقّع.

وهكذا أقيمت المناظرةُ في بيروت، في شهر نيسان ١٩٥٧ في أكبر قاعة للمحاضرات، هي قاعة الأونيسكو التي غصّت بالمستمعين، وظلّت أصداءُ المناظرة تتردّد وقتاً طويلاً في أجواء الحياة الثقافية اللبنانية

***

لا أريد، ونحن نعيد نشر المناظرة في «ذاكرة **الآداب**»، أن أناقش المرحومين رئيف خوري وطه حسين في مضمون الفكرة؛ فقد نوقش الموضوع مطوّلاً حتى باتت مناقشته مملّة، بعد انقضاء زهاء نصف قرن عليه. بل أنتهز هذه الفرصة، لأبتعث من «الذاكرة» صوراً من ذكرياتي مع طه حسين... وأترك لحلقةٍ أخرى كلماتٍ طويلة في رئيف خوري.

أخذت صداقتي بالدكتور طه تتوطّد مع الأيّام. وكنت أزوره مرّة على الأقلّ كلّ عام، وكنت أبعث له بـ«استفتاءات» **الآداب** طالباً مشاركته، فيلبّيها دون تأخُّر. ثم أخذنا نتعامل كمؤلِّف وناشر؛ وقد أعطى «دار الآداب» على هذا الصعيد حقّ إصدار مجموعة من كتبه الإسلاميّة تحت عنوان **إسلاميات**. وفتّشت حتى عثرت ذات يوم في مجلّة **آخر ساعة** القاهرية على سلسلة مقالاتٍ له تحمل ذكرياته، فاستأذنته في جمعها تحت عنوان **مذكرات طه حسين**.

وأذكر أنّي حين زرته لهذا الغرض في القاهرة في ١٩٦٧/٣/٨ رويتُ له أنّي قادم لتوّي من زيارة قمت بها لنجيب محفوظ وأقنعته بالموافقة على أن تنشر دارنا روايته **أولاد حارتنا** التي كان قد نشرها مسلسلة في **الأهرام**، فأَثارتْ عليه الأزهر، وظلّ يمتنع عن الموافقة على نشرها وأنا أراجعه في ذلك لعدّة أعوام، إلى أن جئته - ذلك اليوم - وأنا مصمّم على نشر الرواية مادمت أملك نصّها المنشور في **الأهرام**. وكان برفقتي وكيل الدار في القاهرة عديلي السيّد فتحي نوفل الذي سارع يبسط أمام الأستاذ نجيب ظرفاً يحمل خمسة آلاف جنيه، بمثابة حقوق تأليف على الطبعة الأولى من الرواية.

تساءل الدكتور طه حسين: خمسة آلاف جنيه دفعةً واحدة؟

وحين أكّدنا له ذلك قال: يا بَخْته!

قلت للدكتور طه: إنّ دارنا مستعدّة لمنحك النسبة نفسها على **مذكرات طه حسين** (وهي ما يساوي ألفاً وثلاثمئة وخمسين جنيهاً).

فوافق على ذلك، ووقّعنا في ذلك اليوم عقداً بالاتفاق، كتبه سكرتيره فريد شحاتة بخطّ يده، وختم عليه الدكتور طه بختم يحمل اسمه، أخرجه من جيب صدرته.

***

انقطعتُ عن زيارة الدكتور طه حسين في القاهرة طوال سنوات. ولكنّني لا أنسى ذلك الوجه النبيل الذي كان أبرز وجوه نهضتنا الثقافية العربية.

سهيل ادريس





الأديب يكتب للخاصة(*)

بقلم طه حسين

سيداتي سادتي

يجب أن أقول لكم الحق قبل أن آخذ معكم في هذا الحديث: فأنا لم ألتزم الدفاع عن الخاصّة ولا عن العامّة، وأنا لم ألتزم موضوعاً ما. فكلّ الذي كان، وكلّ الذي أعرفه، هو أنّي تلقيت دعوة كريمة من جمعية المقاصد الإسلامية أمضاها الأستاذ الصديق سهيل ادريس، وعرض فيها أن ستكون مناقشة حول الكتابة للخاصّة أو للكتابة للعامّة، وطلب إليّ أن أذكر أني سأتحدّث عن الكتابة للخاصّة إن أردت. وهنا يجب أن أقول الحق مرّة أخرى، وهو أنّ شوقي إلى لقائكم وشوقي إلى تحيّة لبنان في وطن لبنان، بعد كلّ الذي أسداه إليّ لبنان من الخير، وأسداه إليّ من المعروف، أقول إنّ شوقي إلى لقاء لبنان ألقى في روعي أن أجيب الأستاذ سهيل ادريس بأني موافق على كلّ ما يريد مادامت النتيجة أن أزور لبنان وأنْ ألقاكم وأنْ أصغي إليكم.

يجب إذن أن نتفق. فهذه المناظرة أو هذه الموقعة أو المعركة أو هذه الخصومة، إنّما هي فيما أعتقد شيء مصطنع لا أعرف له أساساً ولا أعرف له أصلاً، لسبب في غاية البساطة: وهو أنّي فيما بيني وبين نفسي وفي كلّ ما كتبت وفي كلّ ما علّقت وفي كلّ ما حاولت من عناية بالأدب، لم أفهم عامّة وخاصّة بالقياس إلى الأدب وإنّما فهمت أدباً وفهمت قراء يقرأون هذا الأدب، فيرضون عنه أو يسخطون عليه، ثم لم أتجاوز هذا إلى شيء آخر مطلقاً. ولست من الذين تفتنهم هذه الآراءُ الكثيرة الحديثة، التي يشغل الأوروبيون بها أنفسهم منذ زمن والتي يشغلون بها أنفسهم منذ كانت هذه النظريات السياسية التي غيّرت نظم الحياة في هذا العصر الحديث. ولست من الذين يؤمنون بهذا كلّه أو يأبهون له أو يحفلون به، لأنّ الأدب قد وُجد قبل أن توجد هذه النظريات، وهو قد أثّر في حياة الأمم والشعوب، وقد أتاح لها أن تتطوّر، وأتاح لها ألواناً كثيرة من التأثّر دون أن يفكّر الذين أنشأوه في أنّهم يكتبونه للعامّة أو للخاصّة أو يفكّرون في أنّهم موجِّهون أو موجَّهون. كلّ هذه أشياء لم تكن تخطر للأدباء ببال عندما أنشأوا روائعهم منذ العصور القديمة إلى أوائل هذا العصر. فما الذي طرأ على الحياة الإنسانية وعلى الحياة العقلية بصفة خاصة؟ ولِمَ نقسم الشعرة إلى نصفين، ولِمَ نلتمس الظُّهر في الساعة الرابعة عشرة كما يقول الفرنسيون؟

لا شيء، إلاّ أنّ آراء ونظريات جديدة في السياسة قد دعت ألواناً من الساسة إلى أن يسيطروا على حياة النّاس؛ وقد سيطروا عليها بالفعل، وكلّكم يعرف أنّ السياسة إذا سيطرت فهي لا تستطيع أن تعيش ولا أن تتسلّط ولا أن تمكّن لنفسها إلاّ إذا كان لها دعاة يؤيّدونها ويصدّقونها ويذيعون نظرياتها ويدعون لها في أعماق الشعوب. هؤلاء الساسة أرادوا إذن أن يؤثّروا في الأدب، وأن يفرضوا عليه نظرياتهم السياسية، فكان الأدب الموجَّه وكان الأدب الموجِّه، وظهرت الكتابة للخاصّة وظهرت الكتابة للعامّة، وظهرت الكتابة التي يلتزم فيها الأديب وظهرت الكتابةُ التي لا يلتزم فيها الأديبُ شيئاً. كلّ هذه أشياء صنعتها السياسة أيّها السادة، ولم يصنعها شيء غير السياسة. وإذن فأذنوا لي في أن أكون حرّاً، وأذنوا لي في أن أكون حرّاً بأوسع وأعمق معاني هذه الكلمة، واطمئنّوا فلو قد صارحتموني أنّكم لن تأذنوا لي بهذه الحريّة، فسيكون ردّي عليكم يسيراً جدّاً: هو أنّي سأكون حرّاً سواء رضيتم أم لم ترضوا!.

***

ما طبيعة هذه المشكلة التي أثارها الأستاذ سهيل ادريس وخاض غمارها الأستاذ الصديق رئيف خوري؟ ما طبيعة هذه

(*) الآداب، عدد نوار ١٩٥٥.

المشكلة، وما عسى أن تكون في حقيقة الأمر؟ دعوا هذا العصر الحديث الذي نعيش فيه، ودعوا كلّ الظروف التي تحيط به وتؤثّر في الأدباء وفي أدبهم آثاراً مختلفة، وانتقلوا بنا إلى عصر بعيد كلّ البعد عن هذه الظروف التي نحن فيها الآن، واختاروا أيّ أديب شئتم من أدباء العصور القديمة، ولنختر مثلاً أدباء التراجيديا عند اليونان. من الذي كان يوجّه هؤلاء الأدباء؟ أكانوا موجِّهين أم كانوا موجَّهين أم موجِّهين وموجَّهين مادام الأستاذ رئيف يحب هذه الألفاظ؟ من الذي وجّه كاتباً أو شاعراً كسوفوكل مثلاً؟ أتظنّون أنّ الحزب الارستقراطي أم الحزب الديمقراطي في أثينا اتّفق مع سوفوكل أن ينشئ قصّة «انطيغونا» أو قصة «الكترا» أو ما شئتم من قصصه، على هذا النّحو الذي أنشأها عليه؟ أتظنّون أنّه إنّما أنشأ قصته على هذا النّحو لأنّ هذا كان يدعو إلى هذا المذهب أو ذاك من المذاهب السياسية، ويلائم هذا الحزب أو ذاك من الأحزاب التي كانت تتنافس في أثينا؟

أمّا أنا، فمقتنع بأنّ سوفوكل لم يحفل عندما أنشأ **انطيغونا** لا ببيركليس ولا بالذين سبقوا بيركليس ولا بالحزب الديمقراطي ولا بالحزب الارستقراطي، وإنّما وجد أمامه أسطورةً قديمة رائعة تأثّر بها اليونان حتى تناقلتها أجيالهم، ورأى أنّ النظام في أثينا، النظام الدِّيني والنظام السياسي - يقضي أن يُحتفل في كلّ عام بإله من آلهتهم هو أثينا - في التراجيديا أو هو ديونيسوس في الكوميديا، وأن الشعراء يتفقون في إنشاء طائفة من القصص لتُعرض على الجماهير في ملعب التمثيل، وأحسّ من نفسه اتّجاهاً إلى هذا الفنّ وقدرة عليه، فمارس هذا الفنّ واستغلّ هذه الأسطورة القديمة وأنشأ قصّته هذه، أو أنشأ قصصه الأربع التي مسّت حياة الأدب وما كان بعد محنة أوديب، دون أن يكون للسياسة ولا لأحد سلطانٌ على هذا الشاعر، لا في رأيه ولا في صيغته ولا في مضمونه، كما يحب الأستاذ رئيف أن يقول، ولا في موضوعه أو معناه كما نحب نحن القدماء أن نقول. لم يفكّر أحدٌ في أن يوجّه سوفوكل إلى شيء، ولم يفكّر سوفوكل في أن يوجِّهه أحد إلى شيء، وإنّما رأى أمامه أسطورة فاستغلّها، استغلّها على النّحو الذي لاءم طبعه ومزاجه وتصرّفه ولاءم المذاهب المألوفة في الفلسفة والحياة في العصر الذي كان يعيش فيه.

وإذن فقد استطاعت طائفة من القُدماء في عصور مختلفة جداً، متباعدة في الأزمنة والأمكنة، متباينة في الظروف وفي المؤثّرات المختلفة التي تؤثّر، استطاعت هذه الطوائف أن تنتج ما أنتجت، دون أن تفكّر في شيء من كلّ هذا الكلام الجميل الذي استمعنا له منذ حين [المقصود: كلام رئيف خوري الذي أعدنا نشره في العدد الماضي - **الآداب**]. لأنّ كلّ هذه المعاني لم تكن تخطر لأحد منهم ببال، أو لأنّ العصر لم يكن يسمح بأن تنشأ هذه المعاني ولا أن يُدفع إليها الكتاب والشعراء.

وتظنّون أنّ أحداً وجّه هوميروس أو وجّه الذين أنشأوا **الإلياذة** أو أنشأوا **الأوديسة**؟ فما عسى أن يكون التوجيه الذي دُفع به هؤلاء النّاس إلى إنتاج ما أنتجوا؟ بل هل يخطر لكم أنّ هوميروس وأصحابه الذي أتمّوا بعده **الإلياذة** أو **الأوديسة** فكّروا لحظة في الصورة والمضمون، أو في اللّفظ والمعنى والأسلوب كما نقول، أو في أيّ ظاهرة من هذه الظواهر التي يكثر فيها قول النقّاد منذ نشأ النقد؟ أؤكّد لكم أنّ شيئاً من هذا لم يخطر لأحدهم ببال وإنّما دُفعوا إلى إنتاجهم الأدبي: دفعتهم طبيعتهم أوّلاً، ودفعتهم حياتهم وحياة الشعب الذي كانوا يعيشون فيه ثانياً، فصوّروا ما صوّروا من حياة شعوبهم؛ لم يوجِّههم أحد ولم تكن لهم نظرية ما لا في الأدب ولا في الجمال، ولا في شيء من هذا بحالٍ من الأحوال.

وشعراؤنا نحن وكتّابنا نحن؟ وشعراؤنا وكتّابنا في عصورنا القديمة، من الذي وجّههم؟ وما هذه النظريّات المعيّنة التي فرضت عليهم نفسها؟ أمّا في العصر الجاهلي فلا أعرف أنّ أحداً من الجاهليين كان يعرف نظرية ما في نقد أو أدب أو في شيء من هذه الأشياء التي نتحدّث عنها الآن. وفي العصور الإسلاميّة الأولى مضى شعراؤنا مع طبيعتهم، فاندفع إلى السياسة الحزبية منهم من اندفع، واستقلّ عن سياسة الأحزاب وعُني بالفنون الخاصّة منهم من أثر هذا الاستقلال، واستغلّ أصحاب السِّياسة هذا الشاعر أو ذاك، فأجازوه وشجّعوه لأنّه كان يدعو لهم ويروّج مبادئهم. هذا كلّه شيء طبيعي لا غبار عليه، ولكن الشيء الذي ليس فيه شكّ أنّه لم تكن هناك نظرية فنيّة تفرض على هذا الشاعر أو ذاك أن يفكّر في أنّه ينظم شعره للشعب، أو ينظم شعره لهؤلاء الخاصّة الذين ابتكرهم الأستاذ سهيل ادريس والأستاذ رئيف خوري من حيث لا أدري. لم يخطر لأحد من هؤلاء الشعراء أن يفكّر في عامة أو خاصّة، وإنّما فكّر في فنّه وفكّر في الغرض الذي قال فيه الشعر ثم لم يزد على هذا إلاّ أنّه أجاد وأتقن بمقدار ما أُتيحت له الإجادة وأُتيح له الإتقان.

شاعر كعبيد اللّه بن قيس الرقيّات كان قرشيّاً، مؤمناً بقريش، كارهاً لكلّ سلطان يعتمد على قوّة غير قوّة قريش، يبغض الأمويين لأنّهم اعتمدوا على اليمن في تقوية سلطانهم ولا يحب العلويين لأنّهم اعتمدوا على الموالي في تقوية مذهبهم والدعوة له في شرق الدولة الإسلاميّة. كان قرشيّاً كهذه الارستقراطية القرشية التي عاشت في العصر الجاهلي، وعرفت كيف تستغلّ الظروف الجديدة بعد أن ظهر الإسلام وأتيح له الانتصار والتفوّق. ومن أجل هذا يدافع عن سياسة عبد اللّه بن الزبير الذي يريد أن يكون سلطانه قرشياً صرفاً لا يحبّ أن يعتمد على اليمن ولا على الموالي، وإنّما يحبّ أن يعتمد

على قريش وعلى قريش وحدها. من الذي يوجّهه؟ ما عسى أن تكون النظرية التي تأثّر بها؟ الشيء المحقّق أنّ ابن الرقيّات لم يكن يتأثّر إلاّ بحبّه لمصعب بن الزبير وبإيمانه بقريش وحرصه على سيادة قريش، وبغزله في أولئك الرقيات اللاتي هام بهن وسمي باسمهن.

وخذوا من أحببتم من شعرائنا القدماء أكانوا مدّاحين أم كانوا هجائين أم كانوا سياسيين، فلن تجدوا أنّهم فكّروا في عامّة أو فكّروا في خاصّة، ولكن المشكلة الحقيقيّة ليست هذه. هم لم يفكّروا في شيء من هذا ولكنّهم انشأوا شعرهم لمن؟ لم يفكّروا هم، فلنفكّر نحن مكانهم. لمن أنشأ الشعراء شعرهم؟ أترونهم أنشأوا هذا الشعر لهؤلاء الذين كانوا يمدحونهم أو يهجونهم؟ أترونهم أنشأوا الشعر السياسي لقادتهم السياسيين؟ أمّا أنا فأعتقد أنّهم لم يفكّروا في أن ينشئوا شعرهم لهؤلاء، وإنّما الشعر وُجّه قبل كلّ شيء إلى القادرين على فهمه وذوقه والتأثّر به من الذين سيسمعونه حين ينشَدُ أو يقرأونه حين يذاع مكتوباً.

وهناك أشياء قوامها الخطأ أيّها السادة، ومعذرة إليكم من هذا العنف في الحديث. هناك الخطأ في فهم التاريخ الأدبي العربي بنوع خاص. لست أدري أعندكم الآن هذه المشكلة التي يشقى بها كثير من الكتاب ومن الأدباء في مصر، وهي السخط على المدح وعلى المادحين والممدوحين وإعلان أن شعر المدح إنّما كان يصوّر مهنة الشاعر ويصوّر أنّه كان يبيع شعره ويبيع خلقه ويبيع نفسه، إلى آخر هذا الكلام الكثير الذي يقال لا منذ كانت الثورة الأخيرة في مصر، بل منذ كان العصر المصري الحديث منذ أوائل هذا القرن. أوكّد لكم إنّ هذا كلّه ليس في حقيقة الأمر إلاّ عبثاً من العبث، وكلاماً لا يقدّم أصحابه ولا يؤخّر، فليس من شكّ في أنّ شعراءنا قد مدحوا، وغلوا في المدح إذ قالوا شعرهم، ولكن ليس من شكّ أيضاً في أنّنا عندما ندرس حال هؤلاء الشعراء الذين كانوا يبيعون المدح ويأخذون ثمنه من الأمراء والخلفاء، وندرس حال أولئك الذين كانوا يُغرَوْنَ بهذا المدح ويعطون الجوائز السنيّة في سبيل هذا المدح ونسأل أنفسنا: أيّ الفريقين كان أدنى إلى الغفل، وأقرب إلى الحماقة، وأيّ الفريقين كان مغفّلاً بالمعنى الصحيح؟ فالجواب هو أنّ الملوك والخلفاء والأمراء هم الذين كانوا أغفالاً مغفّلين، وأنّ هؤلاء الشعراء كانوا يعبثون بهم ويسخرون منهم فيما بينهم وبين أنفسهم ثم يغدقون عليهم فيقولون لهم كلاماً لا يصدّقه إلا المحمقون الأغرار. والمدهش أنّ هؤلاء الخلفاء كانوا يصدّقون هذا الكلام، ويؤدنَ عليه لهم أثماناً ضخمة.

عندما يقول شاعر لهارون الرشيد:

وأخفت أهل الشرك حتى أنّه

لتخافك النطف التي لم تُخلق

فيرضى الرشيد عن هذا الكلام، ويهتزّ له أريحيّة وطرباً، ويجيز الشاعر أعظم جائزة وأسناها، أيّ الرّجلين كان محمّقاً؟ ليس هو الشاعر من غير شك، فالشاعر لم يكن من الحماقة بحيث يظنّ أنّ الرشيد يستطيع أن يخيف النطف التي لم تخلق. وإنّما هو الرشيد الذي غرّه الغرور واطمأنّ إلى قوّته، وظنّ أنّه حقيقة يخيف النطف التي لم تخلق. وعندما يقول له شاعر آخر:

وعلى عدوّك يا ابن عم محمد

رصدان: ضوء الصبح والإظلام

فإذا تنبّه رعته وإذا غفا

سلّت عليه سيوفك الأحلام

فيطمئن إلى هذا ويجيز الشاعر، ليس الشاعر هو المغفّل، وإنّما المغفل هو الذي ترك نفسه ينخدع بهذا الكلام. ولم يتمثّل هذا في أحد كما تمثل في أبي الطيّب المتنبّي الذي لم يسخر أحد قط بممدوحيه كما سخر هو بالكثرة الكثيرة من ممدوحيه. فقد كان يحتقر ممدوحيه كافّة، لا أستثني إلاّ سيف الدّولة، كان يغلو في مدح بعضهم حتى يجعله مستقرّاً لروح من اللّه. ويغلو في مدح بعضهم حتى ليشبِّهه بموسى وعيسى ومن شاء من الأنبياء، وهو يحتقرهم أشدّ الاحتقار فيما بينه وبين نفسه. فأيّ الفريقين كان يبيع نفسه، وأيّ الفريقين كان يبيع خلقه وأي الفريقين كان ينزل للآخرين عن كرامته؟ أمّا أنا فأعتقد أنّ الممدوحين هم الذين خسروا في هذه القضيّة، وأنّ الشعراء لم يخسروا فيها شيئاً. وأغرب من هذا، وهو الذي يتّصل بهذه الخصومة التي أثيرت لا أدري لماذا، أغرب من هذا أنّ هؤلاء الشعراء عندما كانوا يمدحون وعندما كانوا يهجون، أكانوا حقّاً يفكّرون فيمن يمدحون ويهجون فحسب، ولا يفكّرون في شيء آخر، أم كانوا يفكّرون في أن ينشئوا شعراً رائعاً يروع كلّ من سمعه وكلّ من قرأه؟ فهم قبل كلّ شيء، قبل أن يفكّروا في الممدوحين وفي المهجوين وفي الساسة، إنّما يفكّرون في الشعب، ويفكّرون في هذه الكثرة من النّاس الذين سيقرأون هذه القصيدة أو سيتناشدونها فيما بينهم.

أمّا أنا فأؤمن أيّها السادة بأنّ المادحين لم يفكّروا بممدوحيهم بمقدار ما فكروا في سامعيهم وقرّائهم. وليس أدلّ على ذلك من أنّ هؤلاء المادحين قد انقرضوا وانقضى الذين مدحوهم ولانزال نقرأ شعرهم إلى الآن فنجد في قراءته لذّة ومتعة ونحسّ الرّوعة كلّ الروعة بالقياس إلى فريق منهم. لقد مات المعتصم ومات أبو تمّام ومات الذين سمعوا أبا تمّام عندما أنشأ بائيته في قصّة عموريّة، ولكنّنا نقرأ هذه القصيدة الآن فنجد لها الروعة وربما كان فقهنا بهذه القصيدة خيراً من فقه الذين عاصروا أبا تمّام.

إذن فليس هناك شيء جديد عندما يقال: يجب أن يكتب الأديب للعامّة دون الكافة، وعندما يقال بل يجب أن يكتب

الأديب للخاصّة. لا جديد في هذه النظريّة مطلقاً. لا أعرف أديباً كتب أو شاعراً نظم شعراً وهو يفكّر في طائفة بعينها، لا يفكّر إلاّ فيها. وإنّما الذي أعرفه أنّ الأديب يفرض الموضوعُ نفسه عليه أوّلاً، ويلحّ عليه بعد ذلك إلحاحاً شديداً حتى لا يرى بدّاً من أن يُخرجه إلى غيره، فينظمه شعراً أو يصنعه نثراً، ثم يذيعه بين النّاس على الطرق البسيطة التي كانت معروفة قبل أن تنشأ المطبعة، قبل أن يذيعه على النّاس بالطريقة الحديثة التي عُرفت بعد وجود المطبعة وبعد تنظيم النشر. فهو إذن لا يكتب لنفسه، وما أكثر ما يخدع الأدباء أنفسهم فيقولون إنّهم يكتبون لأنفسهم. كلام فارغ: لا يكتب الأديب لنفسه ولو قد أراد أن لا يكتب إلاّ لنفسه لما احتاج إلى الكتابة، ولاكتفى بمداعبة خواطره وآرائه حين تجُول في نفسه وتضطرب بها عواطفه، فهو ليس في حاجة إلى أن يقرأها مكتوبة، وحسبه أن ينعم بها. ولكنّه حين يخرجها من نفسه وحين يلقيها إلى القرطاس يثبت أنّه لا يكتب لنفسه وإنما يكتب لها ويكتب لغيرها، وهو لا يكتب إلاّ لأنّه يفكّر في غيره، ثم هو لا يكتب للخاصّة، وهو لا يكتب للعامّة ولا يفكّر في العامّة، وإنّما يكتب لغيره، يكتب لكلّ من يتاح له أن يقرأ، ويكتب لكلّ من يتاح له أن يفهم، ويكتب لكلّ من يتاح له أن يتذوّق. فإذا كان الذين يتاح لهم الفهم والذوق هم من يسمّيهم الأستاذ رئيف – ولا أسمِّيهم أنا شيئاً لأني لا أعرفهم – إذا كان هؤلاء هم الخاصّة فالأديب يكتب للخاصّة؛ وإذا كان هؤلاء الذين سيتاح لهم أن يقرأوا ويفهموا ويذوقوا هم العامّة أو هم الشعب كلّه. فالأديب يكتب للعامّة أو يكتب للشعب كلّه؛ وكلّ أديب حريص أشدّ الحرص على أن يقرأه أو يفهمه ويذوقه أضخم عدد ممكن من النّاس، فمن زعم لكم غير هذا فثقوا بأنّه خادع أو مخدوع. فالأديب بطبعه طموح، وهو بطبعه مغرور، وهو بطبعه حريص على أن يبلغ قلوب النّاس جميعاً ونفوسهم جميعاً إن اتيح له ذلك. فمن قال لكم إنّه لا يكتب إلاّ لطائفة بعينها من النّاس فثقوا بأنّه إنّما يريد أن يقول بإنّه يائس، وعالم وواثق كلّ الثقة بأنّه لن يفهمه ولن يذوقه إلاّ عدد محدود من النّاس.

أيّها السادة، لست أدري أناقشت الأستاذ رئيف خوري في كلّ ما عرض علينا أم لم أناقشه، بل يخيّل إليّ أني لم أناقشه مطلقاً، لسبب بسيط هو أني لم أؤمن قطّ بهذه المناقشة، فكلّ ما أحرص أشدّ الحرص على أن أقوله للأستاذ الصديق وعلى أنْ أقوله لحضراتكم – وقد قلته دائماً ويظهر أنّي لن أملّ قوله – هو أنّنا نستطيع أن نتّفق على كلمة سواء. إذا كان الذين يفهمون الأدب ويقرأونه ويذوقونه ويستمتعون به قلّة، فلهذه القلّة يكتب الأديب؛ وإذا كانوا كثرة فلهذه الكثرة يكتب الأديب.

والغريب أنّ من الأدباء من يكتب في أوّل أمره لقلّة قليلة جداً. ولكن مرّ الزّمن، ورقيّ الحياة، وانتشار الثقافة، ويقظة الشعب، ومشاركته في الثقافة، كلّ هذا يتيح للأديب الذي كتب لفئة قليلة أن يكون قد كتب لفئة كثيرة لا تحصى كثرتها. فالذين يقرأون الآن شعر القدماء أكثر جداً من الذين قرأوهم في أيّامهم، لأنّ العصر الذي عاش فيه شعراؤنا القدماء والعصر الذي عاش فيه القدماء من اليونان والرومان والعصر الذي عاش فيه دانتي، مادام الأستاذ رئيف قد ذكر دانتي، والعصر الذي عاش فيه كورنيل وراسين وموليير وفولتير وكلّ هؤلاء، في هذه العصور كان الذين يقرأون قلّة قليلة، وكان هؤلاء الشعراء وهؤلاء الكتّاب ينشئون أدبهم لهذه القلّة القليلة. ولكن الدُّنيا تغيّرت وأصبح التعليم فرضاً على الشعب كلّه، وأصبحت الشعوب كلّها آخذة في أن تقرأ وتكتب وتتثقّف، وإذا الذين يقرأون دانتي والذين يقرأون سوفوكل لا يقاس إليهم بأيّ حال من الأحوال من قرأوا هذين الشاعرين حين كتبا ما كتبا من آثارهما الراقية.

وإذن فقد يكتب الأديب للخاصّة أو للقلّة القليلة ثم يتاح لأدبه أن تقرأه الكثرة التي لا سبيل إلى إحصائها. هوميروس أنشأ شعره لليونان، ولكن من الذين يقرأون شعر هوميروس الآن؟ أهُمُ اليونان وحدهم؟ أم الإنسانية كلّها؟ وكذلك سوفوكل، وكذلك كلّ الشعراء البارعين وكلّ الكتّاب الممتازين، كلّ هؤلاء العبقريين في الفنّ أنشأوا فنونهم لطائفة بعينها ولنقل أنشأوها لشعوبهم، لكنّها أصبحت إنسانيّة عالميّة. فليس هناك إذن خاصة ولا كافّة ولا قلّة ولا كثرة، وإنّما هناك الحظّ وهناك الظروف وهناك كلّ هذه الأشياء التي تتيح للأدباء أن يكتبوا وأن تقرأهم قلّة أو يكتبوا ثم تقرأهم كثرة كثيرة لا حدّ لها. أتظنّون أنّ الذين يقرأون أبا العلاء المعرّي في هذه الأيّام يمكن أن يقاس إليهم من قرأ المعرّي في أيّامه؟ مطلقاً. لا، ولم يكن يخطر مطلقاً لأبي العلاء أنّ العالم العربي كلّه سيقرأه وسيقرأه منه مَنْ تخصص في الأدب ومن لم يتخصّص وسيقرأه كلّ من يتاح له أن يقرأ وكلّ من يستطيع أن يفهم ويذوق. وإذن فالموضوع في نفسه ليس دقيقاً، ليس هناك خاصّة، وليس هناك عامّة، وإنّما هناك أدب يجب أن يُنشأ ويجب أن ينشأ كأروع ما يكون الأدب وفي أجمل صورة ممكنة وفي أحسن موضوع ممكن ثم يُكتب، ولتقرأه الخاصّة ولتقرأه العامّة وليقرأه من يشاء فهو لم يكتب لهؤلاء أو لهؤلاء. وإنّما كتب ليقرأ، وليقرأه كلّ من يستطيع أن يقرأه أو يفهمه أو يذوقه. ولست مطمئناً إلى هذه المذاهب في الأدب. أن يكون الأدب إشتراكياً، أو أن يكون الأدب شيوعيّاً، أو أن يكون الأدب ديمقراطياً، كلّ هذا – أرجو أن تعذروني – إذا قلت لكم إني لا أفهمه ولا أسيغه ولا أحب للأدب أن يُفرض عليه مذهب من المذاهب أو خطّة من الخطط وإنّما الأديب يفرض لنفسه وعلى نفسه طبعه ومزاجه وخطّته، والحريّة الواسعة المطلقة يجب أن تكون هي القانون وهي الصلة

بين الأديب وبين الذين يقرأونه. وقد قلت دائماً وسأقول دائماً إنّي أكتب ما أشاء كما أشاء، ولا أسمح لقارئ مهما يكن أن يجادلني فيما أكتب أو في الطريقة التي أكتب عليها، ولا أن يفرض عليّ رأياً من الآراء أو مذهباً أو خطّة، وإنّما الذي هو حق للقارئ هو أن يقرأ إن شاء وأن لا يقرأ إن شاء. فإذا قرأ فمن حقّه أن يغضب ومن حقّه أن يسخط ومن حقّه إن شاء أن يمزّق الكتاب تمزيقاً، كلّ هذا لا يعنيني. وكم أحب أن يجيبني إخواننا الذين يحبّون الأدب الموجّه، أتراهم يقرأون الآداب القديمة، أتراهم يذوقون هذه الآداب؟ الذي أعرفه أنّهم يقرأونها قراءة ملحّة وأنّهم يقدرونها حق قدرها وأنّهم يحرصون عليها أشدّ الحرص، يجاهرون بذلك أم يستخفون به لا أدري، ولكن المهمّ هو أنّ الذين يحبّون الأدب الموجّه الذي توجّهه النظريات السياسية أو توجّهه الشعوب لا أدري، مع حبّهم لهذا الأدب الموجّه ومع حرصهم على أن يكونوا موجّهين، أي مع حرصهم على أن ينزلوا عن بعض حقّهم في الحرية والاستقلال، مع هذا كلّه هم يقرأون مونتانيُ ويقرأون شكسبير ويقرأون كورنيل وراسين وموليير ويقرأون القدماء من العرب ومن اليونان ومن الرومان وقد يقرأون من الآثار الهندية القديمة ويجدون في هذا كلّه روعة وأيّ روعة مع أنّهم يعرفون أنّ هذا الأدب القديم لم يكن موجهاً بالمعنى الذي يفهمونه هم وبالمعنى الذي يريدونه هم الآن.

ألستم ترون أنّ في هذا تناقضاً قوياً جداً بين ما يريده هؤلاء السادة وبين حقائق نفوسهم؟ هم فيما بينهم وبين نفوسهم يستمتعون بالأدب غير الموجّه، فإذا أرادوا أن ينشئوا أدباً أبَوا إلاّ أن يكونوا موجّهين وأبَوا إلاّ أن يقيّدوا أنفسهم. كيف تسمّون هذا وكيف يسمّون هم هذا؟ أمّا أنا فأسمّيه التناقض من ناحية وأسمّيه التفريط في حريّة الأديب من ناحية أخرى. ومهما يكن فلنقل الحق ولنقله في صراحة لا نتردّد ولا نشفق ولا نخاف. أتريدون أن تعرفوا هذا الحق؟ بسيط جداً: الأدب الموجّه هو الأدب الذي يراد به أن يكون أدب الدعوة، ويراد به أن يسوق الشعب إلى ما يريده بها هذا الحزب أو ذاك ليكن اشتراكياً أم شيوعياً أم ديمقراطياً. ولا أحب أن أخدع نفسي مطلقاً ولا أحب أن يخدع أحد نفسه، إنّي لا أحب أن أتملّق الشعب لأخضعه لما لا ينبغي أن يخضع له؛ إنّي لا أريد أن أقول إني أكتب من الشعب وأكتب للشعب وأكتب بالشعب وأستقي واشتقّ ما أكتبه من الشعب. ليسمع الشعب هذا الكلام وليقرأه وليندسّ له هذا المذهب أو ذاك؛ فأنا أخدع الشعب عن نفسه وأنا أسخّر الشعب لما لا أحبّ أن تُسخر له الشعوب. والأمر أيسر من هذا. أما أن الأديب موجّه بطبعه وبفطرته، توجّهه طبيعته هو ومزاجه هو وطبعه هو، ويتعرّض من أجل ذلك للسخط ويتعرّض للأذى ويتعرّض للعذاب والنكال، فهذا حقّه وهذه طبيعته في الحياة وهذه طبيعة الأدب الذي يستحق أن يكون أدباً. وأما أن يأتي التوجيه من غيره كائناً ما يكون غيره، ليكن فرداً، ليكن حزباً، لتكن حكومة، لتكن جماعة، فهذا لا صلة بينه وبين الأدب ولا يمكن لهذا التوجيه الذي يأتي من الخارج أن يتيح أدباً صحيحاً بريئاً من المصانعة والمداجاة. ولنكن صريحين مرّة أخرى: ما تحبّون للأديب؟ أتحبون أن يكون خادعاً وأن يكون مخدوعاً؟ وإذن فليكن الأديب موجّهاً ولتكن سيرة الأديب مع الذي يوجّهونه كسيرة أبي تمام والمتنبي مع الذين كانوا يعبثون بعقولهم من الممدوحين، أم تريدون أن يكون الأديب صريحاً مؤثِراً للحقّ والخير إن أراد؟ وإذن فخلّوا بين الأديب وبين حريّته، وخلوا بين القرّاء وبين حريّتهم. وأوكد لكم أني من أكثر النّاس قراءة للأدب الموجّه، الموجّه على اختلاف التوجيهات التي تصبّ على الأدب صبّاً في هذه الأيّام. لا تصدّقوا اني لا اقرأ أدباً شيوعياً فانا اقراه وأكثر من قراءته، واقرأ أدباً اشتراكياً واكثر من قراءته، وقرأت آداباً متأثّرة بالفاشية. ولكن اسمحوا لي أن أقول إنّي قلّما أحسست الصّدق في هذه الآداب الموجّهة، وأكثر ما تأخذني الرحمة والشفقة لكتّاب بارعين متميّزين قادرين حقّاً على أن يبدعوا أو ينتجوا، ولكن الظروف أرادت أن يكونوا موَجّهين فأضاعت من قيمة ما يكتبون كثيراً وأضاعت منها كثيراً جداً. خذوا قصّة البرج العاجيّ وهؤلاء الذين يكتبون فيما لا يرضي الشعب أو فيما لا يصوّر حاجة الشعب. ما هذا الكلام؟ أوّلاً ما هي حاجة الشعب؟ ما عسى أن تكون حاجة الشعب، ومن الذي يستطيع أن يحقّق ويحدّد حاجة الشعب في وقت من الأوقات؟ أيحتاج الشعب إلى أن يأكل بعد جوع، ويكتسي بعد عري، ويروى بعد ظمإ، ويقضي كلّ هذه الحاجات الماديّة التي فقد فيها النّظام الاجتماعي وقسمت ثمرات الأرض على أساس ليس للعدل فيه نصيب؛ فإذا أُتيح للشعب أن يظفر بهذا كلّه وإذا لم يتح للشعب أن يظفر بهذا كلّه، أتظنّون أنّه لا يحتاج إلى هذه الحاجات الماديّة؟

أليس للشعب عقل وذوق وقلب وعواطف؟ ما الذي يصنعه غزل الغزلين مثلاً في إطعام الجائعين؟ إذ قرأ الجائع شعر كثيّر أو شعر جميل أو شعر من شئتم من شعراء الغزل لم يجد ما يدفع عنه الجوع في قراءة هذا الشعر. أواثقون أنتم بأنّه ليس محتاجاً لقراءة هذا الشعر؟ أمّا أنا فمطمئن إلى أنّه محتاج أشدّ الحاجة إلى قراءة هذا الشعر، وأنّ الشعب بطبعه أرشد من أن يخلط بين الأشياء التي لا سبيل إلى أن يخلط بينها؛ فهو يفرق بين ما ينفع جسمه وبين ما ينفع عقله، وهو حريص حين يتاح له حظّ من ثقافة أن يرضي روحه كما أنّه حريص على أن يرضي جسمه. ولمَ لا نذكر حقائق التّاريخ؟ أتظنّون أنّ هؤلاء الشعراء الذين تغزّلوا في القرن الأوّل الهجري كانوا يتغزّلون

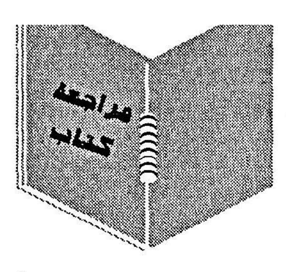
لأنهم كانوا عشاقاً يهيمون بليلى وعبلة وغيرها من هؤلاء السيّدات؟ أما أنا فأؤكّد لكم أنّ هؤلاء الشعراء إنّما كانوا يستعينون بغزلهم على احتمال الحرمان ويتعزون به عن آمال بعيدة لم يتح لهم أن يحقّقوها، وكانوا ربّما أرضوا أرواحهم بعد أن حيل بينهم وبين أن يرضوا أجسامهم كما ينبغي. فلنكن إذن مقتصدين ولنعترف بأنّ الشعب ليس طعاماً وشراباً ولباساً فحسب. إنّ من الإجرام أن يتعرّض الشعب للجوع، للبأساء أو يتعرّض لشقاء مادامت الأرض تعطي ثمراتها ومادام الجهد الإنساني يستطيع أن ينتج من الخبز ما يسع النّاس جميعاً.. من الإجرام مع ذلك أن يجوع جائع، وأنا أعتقد كما كان يقول بعض المعاصرين أنّ جوع فرد واحد في وطن من الأوطان يخلّ التوازن في هذا الوطن. ولكن هذا كلّه شيء، وقصر الأدب وقصر تفكير الأديب وقصر اتّجاه الأديب على هذا النّوع من الحياة شيء آخر. وما أكثر ما يقرأ الإنسان المثقّف ثقافة أديب من هؤلاء الأدباء الذين اعتصموا ببرجهم العاجي في بعض الأحيان وكتبوا كلاماً لا يمسّ إلاّ أنفسهم – ما أكثر ما نقرأ هذا الكلام فنجد فيه أحياناً كثيراً من الرّضى وكثيراً من المتعة وكثيراً من اللذّة. لماذا؟ لأنّنا نحب المُثل العليا ونحبّ الجمال من حيث هو جمال ولسنا محتاجين دائماً إلى أنْ نتّخذ كلّ شيء وسيلة وأن نجعل لكلّ شيء غاية. إنّما نتّخذِ الأدب غاية في نفسه. ليس من الضروري أن نسخّر الأدب لهذا الغرض أو ذاك، وليس من الضروري أن نسخر الفنّ نفسه لهذا أو ذاك. إنّ الفنّ ينفعنا في حياتنا الماديّة سواء أردناه على ذلك أم لم نرده. إنّه يبتكر لنا من النظريّات ومن القوانين ما يتيح للتطبيقيين أن يخترعوا ما يخترعون من الأدوات. ولكن اسمحوا لبعض العلماء أن يحبّوا العلم لا لشيء إلاّ لأنّ فيه رضى لنفوسهم، ويحبّون العلم لأنّه معرفة المعرفة فحسب، يرضون بالمعرفة مهما تكن نتائجها، سواء كانت نتائجها إختراع كلّ هذه الآلات وترقية العالم من الناحية الماديّة إلى حيث ترون أم لم تكن. اسمحوا لعالم يعيش في معمل أن يرضى ويجتهد بنتائج التجارب التي يجريها وأن يترك لغيره استغلال هذه التجارب، في الاختراعات والاستكشافات إلى آخر هذه الحياة الماديّة التي تعرفونها. كذلك الأديب، دعوه ينتج، ودعوه ينتج كما يريد طبعه أن ينتج، وكما تريد له الحياة التي يحياها أن ينتج، ثم خذوا إنتاجه واصنعوا به ما تريدون. أسيغوه إن أعجبكم واتركوه إن لم يعجبكم، ولكن دعوه ينتج ودعوه ينتج لأنّه أديب، واذكروا أنّ أبا العلاء المعرّي رحمه الله كان يسخر من الذين كانوا يظنّون أنّ النّحلة مسخّرة للإنسان تصنع له العسل ليستمتع به بل كان يقول إن النحلة لم تنشئ عسلها لتستمتع به أنت وإنّما أنشأت عسلها لنفسها.

لا ينبغي إذاً أن ننظر للأديب على أنّه مسخر نوجهه لهذه الغاية أو تلك، بل ينبغي أن ننظر للأديب على أنّه عنصر حي ينتج ما يستطيع وننتفع نحن بما ينتج لا أكثر ولا أقلّ. ولا تسألوني بعد ذلك، أيّنا انتصر وأيّنا لم ينتصر! فإذا كان الخاصّة هم الذين يستطيعون أن يقرؤوا الأدب وأن يفهموه وأن يذوقوه وأن يستمتعوا به فأنا المنتصر، بشرط أن تفهموا جيّداً أنّ هذه الخاصّة تختلف باختلاف العصور وباختلاف الظروف، وقد يأتي وقت يصبح الشعب كلّه من هذه الخاصّة لأنّه تعلّم. وإذا كانت الخاصّة طائفة بعينها من النّاس لا تزيد ولا تنقص ولا تتغيّر وإنّما هي طائفة محدودة بعينها فطبعاً ينتصر الأستاذ رئيف وأصبح أنا من السخف بحيث أستحيي من الوقوف بين أيديكم.

وإذن فلنتفق ونتفق قبل كلّ شيء على أن نحتاط من مثل هذه الألفاظ: الخاصّة والعامّة والشعب والتوجيه وما إلى ذلك. ولنحذر أن ينتهي بنا هذا كلّه إلى إفساد الأدب وإخراجه عن طوره. وقد احتاط الأستاذ رئيف، ويسرّني ويسعدني أن أعترف له بهذا الاحتياط، فهو لم يرد أن ينزل الأدب إلى العامّة ولا أن يتجاوز الأدب عن جماله ومثله العليا في الروعة والجمال. فإذن لقد اتفقنا سواء أراد هو أم لم يرد. اتفقنا لسببٍ بسيط مادام الأديب لا يضحي بالرّوعة الفنيّة لا في الموضوع أو المضمون كما يحب أن يقول.

ولكن مثل هذا الكلام عندما يذاع في هذه الأيّام وتنشره الصحف ويقراه القادرون على فهمه والعاجزون عن هذا الفهم قد يترك آثاراً خطيرة حقّاً، يترك آثاراً خطيرة لأنّ كثيراً من النّاس يستقرّ في نفوسهم أنّ الأدب يجب أن يكون مكتوباً بحيث يستطيع كلّ إنسان أن يفهمه، وبحيث يستطيع كلّ إنسان أن يذوقه. وإذن فلا معنى للكتابة بهذه اللّغة العربيّة الفصحى لأنّ الشعب لا يفهم اللّغة العربيّة إلاّ إذا بُسّطت له أشدّ تبسيط وخولف فيها عن قواعد اللّغة ودُفع بها إلى العاميّة التي يرتبط بها لسانه في اختلاف الأقاليم. الشعب إذن أو كثير من الذين يسمعون كثيراً من هذه النظريات يظنّون أنّ الأدب يجب أن ينزل ليفهمه النّاس جميعاً. أما أنا فأعتقد، وأظنّ أنّ الأستاذ رئيف يعتقد معي أيضاً، أن الأدب يجب أن لا ينزل وإنّما الوظيفة الأولى، العمل الأوّل، المنصب الأساسي لكلّ أدب ولكلّ علم ولكلّ معرفة إنّما هو أن يرفع النّاس إليه لا أن يهبط هو إلى النّاس. ومهما يكن من شيء فإني أعتذر إلى حضراتكم أوّلاً من هذه الإطالة دون أن أستوفي الموضوع حقّه، وأعتذر إلى الأستاذ رئيف فقد أكون قسوت بعض القسوة أو تجاوزت بعض ما ينبغي له من العناية ولكن أؤكّد له أنّي أقدّره وأقدّر آراءه وأقدّرها سواء وافقتُ عليها كلها أم لم أوافق إلاّ على بعضها.

طه حسين



اضطراب أبدي بين فسحة الحرية واضطرار القيد...(*)

نازك الأعرجي

ظلّت الفتاة المغربية بطلة قصة «اكنس الشمس عن السطوح» دون اسم، وكذلك بقي عددٌ من نساء هذه المجموعة دون أسماء..

ما همّ الأسماء، إنهنّ نساء..

فتاة قصة «لا ينبغي أن يعرف الرجل بهذا»، وامرأة قصة «الروح مشغولة الآن» وفتاة «مدينة الملاهي»، وصغيرة «قصة لا أريد أن أكبر»، والمرأة في قصة «أرض الشمس» التي احترقت حيّةً في السيّارة دون أن يجرؤ الرجلان على إنقاذها لأن عُريها قد شلّ إرادتهما، والزوجة والعشيقة في قصة «ساحة الكاتاستروف»... لماذا ظلّت هؤلاء الإناث دون أسماء بينما نالت أخريات أسماءهنّ؟.. وما همّ أن يكون اسمُ امرأة «فريز أحمر» صفيّة، أو اسمُ بطلة «موسم الزواج» الماظة، أو اسم مجنونة «عمر الجنّة» فاتن، أو اسم المنتقمة في «تقدّم ملحوظ» هدى؟ كان يمكن أن يبقين هنّ الأخريات دون أسماء، إذْ تكفي «تاء التأنيث» لتؤشرهنّ ضحايا.. ضحايا لمن؟.. لأنفسهنّ، لشركائهنّ، للا أحد، لكلّ أحد، لقوّة قَدَريّة كليّة القدرة تقودهنّ نحو مرابح موجعة أو خسارات ممتعة؟!

عالم أنثوي يصطخب بضجيج مألوف، شديد الألفة يكاد أن يبدو تكراراً لتلك الصرخة الأزلية – الأبدية التي يطلقها سجينٌ يدرك أن وجوده هو مبرّر سجنه، أو أنّ سجنه هو مبرّر وجوده!

***

تسع عشرة قصة تتضمّنها مجموعةُ حنان الشيخ **اكنس الشمس عن السطوح** تتنوّع فيها الأمكنة واللهجاتُ والملامح والبيئات. وتمكن ملاحظةُ مرجعيات مكانية – بيئية واضحة تكاد تقسم هذه القصص إلى فئات بحسب أمكنتها:

- مرجعية مصرية، بدلالة اللهجة وأسماء الأماكن، وذلك في القصص التالية: «الروح مشغولة الآن»، و«مدينة الملاهي»، و«حارس العذارى»، و«الغاية من السفر».
- ومرجعية يمنية، بدلالة أسماء الأمكنة وتوصيف البيئة أو الإيماء إليها، وذلك في: «لا بُد من صنعاء»، و«قوت القلوب»، و«موسم الزواج»، و«عندما تركت الحياة حياتها».
- ومرجعية لندنية في قصّتي: «اكنس الشمس عن السطوح» و«تقدّم ملحوظ».
- وبيروتية في «في يوم عطلة».
- ومهجرية في «عمر الجنّة».
- ونفطية صحراوية في قصص: «أرض الشمس» و«المقعد الساخن»، و«لا أريد أن أكبر».

وهناك قصص لا تلعب دلالاتُ المكان دوراً في سياقاتها كقصص: «فريز أحمر» و«لا ينبغي أن يعرف الرجل بهذا» و«صريف أقلام الملائكة» و«ساحة الكاتاستروف».

***

أربع قصص من مجموع تسع عشرة أبطالُها رجالٌ.. أي أنّ الصوت الأوّل فيها لرجل؛ وهذه القصص هي: «حارس العذارى» و«الغاية من السفر» و«المقعد الساخن» و«أرض الشمس». غير أنّ الصوت الذكوري في هذه القصص مستَلَبٌ بالكامل لوجود المرأة... وبتعبير أدقّ: للحرمانِ الثابتِ الموروثِ من المرأة.

ففي «حارس العذارى» يدرك البطلُ القزمُ أنّه لن يكون «رجلاً» في عالمه مهما اغتنتْ ذاتُه بالمعرفة والثقافة وحرارة العاطفة، فيكتشف مبرِّراً لوجوده يرتبط بمبرِّرات وجود العذارى في «دير الطاهرات» الصامتِ المغلقِ الأبوابِ في وجه الحياة. فهو يدرك بغموض أنّ وجوده «الناقص» في مجتمعه يتكامل مع وجودهنّ «الناقص» في عزلتهن. فيصمم على ربط الوجوديْن، وينجح في دخول الدير بعد محاولات حثيثة عنيدة ليعلن أنّه قد نذر نفسه لخدمة العذارى المنعزلات بإرادات مختلفة، لكنّها بالنتيجة إرادةُ اعتزال الآخرين الذين يهزأون من وجوده الناقص كرجل لن يُعترف برجولته أبداً. وهكذا تجد الرجولةُ المعطّلةُ معنى لوجودها **بالتكامل مع الأنوثة المعطلة**، وبمعزل عن المعايير المهيمنة التي لا تعترف بالاكتمال الإنساني إلاّ باستتباب الوظيفة «الجنس/اجتماعية».

وفي «الغاية من السفر» تكون

(*) حنان الشيخ: **اكنس الشمس عن السطوح** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤).



الراقصةُ هي المرأة الحقيقية الأولى التي يقترب منها البطلُ الآتي من مجتمع الحرمان. لكنّها لا تلبث أن تحرمه من فرصة اكتمال التجربة إذ تبتعد عنه حين تدرك أنّه ليس غنياً كما قدّرت في البداية.

وفي «المقعد الساخن» يهيج حرمانُ البطل بفعل حرارة المقعد الذي يجلس عليه بعد أن غادرته المرأةُ في الحافلة، فيجعل يتخيّلها على هدي حرارة جسدها المنتقلة إليه من المقعد. وسرعان ما يختلط الحلمُ بالحقيقة فيجد الرجلُ نفسه معاقَباً بتهمة «تدنيس عرض امرأة شريفة في وضح النهار».

وفي «أرض الشمس» يعجز الشابان الصحراويان عن إنقاذ امرأة ماتزال على قيد الحياة من سيارة منقلبة لأنّ أجزاء من جسدها كانت عارية ولأنّهما يقتربان لأوّل مرّة في حياتهما من عُري امرأة.

إنّ حرمان الرّجل والمرأة واحدهما من الآخر هو في الواقع حرمانٌ وجوديٌّ شامل، حرمانُ الوجود المتكافئ والشراكة الموضوعية، وهو الوجودُ الذي يتيح لصورة كلّ طرف أن تتضح وتستقرّ عن ذاته وعن الآخر، فلا يتحوّل حضورُ الأوّل إلى قنبلة موقوتة تهدّد وجود الآخر بالاقتراح الوحيد الذي يتقدّم به هذا الحضورُ... وهو الجنس.

وفي كلّ الأحوال، فلو أُتيح للوجود المتكافئ للرّجل والمرأة أن يتحقّق فسوف يكفّ الجنسُ عن أن يكون تهديداً لوجود أحد الطرفين، لأنّه سيصبح اختياراً حُرّاً، لا إثارةً قسريةً تتطلّب الاستحواذَ القاسي واللاغي لهوية الآخر، الذي هو المرأة في غالب الأحيان.

***

في أربع عشرة قصة من قصص المجموعة تقع النساءُ تحت الضغط التقليدي الهائل لاختلال ميزان العدالة بينهن وبين «الرجل/المجتمع». ويتضح هذا الضغطُ في هيئة معاناةٍ مختلفةِ الأشكال: الحرمان الجنسي، الفقد



القاسي، إدراك فشل المؤسسة الزوجية، رفض الصيغة المقترحة والمرفوضة في القالب الوحيد الراهن. فما الذي تفعله نساء حنان الشيخ لنيل «حقوقهن» وتحقيق «العدالة» وفق المفهوم والمعيار اللذين تبلورا في زمن التمرّد والوعي؟.. وما الذي يتوصّلن إليه من وسائل لتحقيق أهدافهنّ تحت ضغوط المنع الثابتة واللاعدالة القارّة؟(...) وما الذي أرادته النساء في الأساس أهدافاً لحركة تمرّدهن، المتّخذة أنماط انفعال وتفكير وفعل مختلفة؟

ببساطة شديدة، أردن جميعاً - تقريباً - تحقيق ذواتهن، بوسيلة وحيدة هي «التجربة»، تجربة حياة جديدة غير تلك المقترحة عليهن من قبل المجتمع.

فالفتاة المغربية، بطلة قصّة «أكنس الشمس عن السطوح» أرادت تجربةَ حياة لا تدرك ملامحها، ولكنها شديدة الإغراء لأنها ستنقلها من بيئتها الراكدة المحافظة الفقيرة إلى عالم لندن الذي نسجتْ ملامحه من تجارب هجرة الأخريات، وهي على ثقة بأنّها ستجد هناك الصورةَ النقيضةَ تماماً في كلّ شيء لصورة حياتها في المغرب.

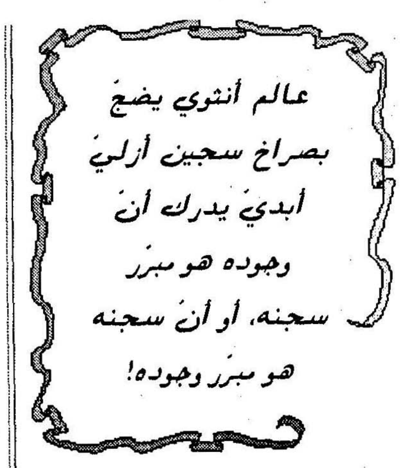
و«الماظه» بطلة «موسم الزواج»، و«قوت القلوب» بطلة القصّة التي تحمل الاسم نفسه، ترفضان الزواج وتعيان أنهما تريدان، بدلاً عن ذلك، الحبَّ العابر. و«سمر» بطلة قصّة «عندما تركت الحياة حياتها» تجد في التجربة العابرة مع شاب يمني البديلَ الأمثلَ لحياتها الركدة مع زوجها الأجنبي.

و«شادية» بطلة «صريف أقلام الملائكة» أرادت تجربة الزواج عن حب، فدمرتْ زواجها الأوّل وتحدّت مجتمعها.

و«إنغريد» بطلة «لا بدّ من صنعاء» أرادت استكمالَ تجربة التبشير التي جاءت من أجلها إلى اليمن كمعنى وحيد لحياتها.

و«هدى» بطلة «تقدّم ملحوظ» أرادت تجربة قوتها في الانتقام وبداية حياة جديدة بعيداً عن زوجها المخادع.

وكذلك تفعل «فاتن» بطلة «عمر الجنة» التي تلجأ إلى خطّة معقّدة لإقناع



زوجها بطلاقها للتزوج من حبيبها.

هذا عدا عن النماذج التي سيقت إلى خياراتها بقوّة زخم اختيار الشريك وإرادته: فبطلة قصّة «الروح مشغولة الآن» تترك زوجها بعد اكتشاف خيانته لها. و«نفيسة» المومس، إحدى نساء قصّة «في يوم من أيام العطلة» تهرب من زوجها الذي لم يغفر لها أبداً ما كانته رغم علمه بوضعها مسبقاً. وبطلة «لا ينبغي أن يعرف الرجل بهذا» تعجز عن اتّخاذ المبادرة التي يستطيعها الرجل وحده في العلاقة.

***

والآن، ما هي الوسائل التي انتهت إلى اتّخاذها بطلاتُ هذه المجموعة للتعامل مع شرطهنّ المجحف والثابت، والمتلخّص باللاعدالة المتمثّلة بعدم القدرة على اتّخاذ القرارات التي يمكن للرجل أن يتّخذها بسهولة إزاء المعضلات ذاتها؟

أولاً: القفز على المعوّقات بالهرب من المواجهة إلى الخيار المطلوب. وهذا ما تفعله الفتاةُ المغربية الضائعة في لندن. فبطلة «أكنس الشمس عن السطوح» لا تجد وسيلةً للخروج من بيئتها الضاغطة، سوى بالقفز عنها وإلقاء نفسها في خضمّ الحياة اللندنية. وهكذا ترتضي في لندن كلّ ما تجده، وتواجهه باعتباره تحقيقاً للحلم مادام يحدث في بلاد الإنجليز؛ فهي تقول: «كنت أتمنى نيل رضا الجميع هنا، من قاطع تذاكر الباص إلى البائع الهندي لأنّه يملك دكاناً ويتكلّم بالإنجليزية». وترتضي صديقها الإنجليزي وتعتبر كلّ ما يفعله صحيحاً وسليماً مادام الإنجليزي هو مَنْ يفعله، حتى نجده مع صديقه في فراشها فينكسر الحلمُ وتصبح للحياة اللندنية ملامحُ جديدةٌ صارت تراها بعينين مفتوحتين، ولكنّها تنتهي بقبولها جميعاً بعد أن انقطعت خيوطها بماضي حياتها في المغرب.

وكذلك تفعل «نفيسة»، إحدى المومسات نزيلات الكرنتينا في بيروت، في قصّة «في يوم من أيام العطلة». فهي تتزوج من أحد زبائنها على نيّة الاستقامة، لكنّها – حين يظلّ ينظر إليها باعتبارها مومساً – تهرب منه وتعود إلى مهنتها؛ فهي على الأقلّ لن تضطر إلى مواجهة ازدواج المعيار والنظرة والتقييم.

ثانياً: الالتفاف بالتدبير المحكم لتحقيق هدف يستحيل تحقيقه بالمواجهة. تدبّر هُدى بطلة قصّة «تقدم ملحوظ» خطةً صبورةً طويلة النفس للتخلّص من زوجها الذي ينقل إليها مرضاً جنسياً. فتمضي تشتري المقتنيات الثمنية بما في ذلك أكثر من شقّة، وتعيد بناء شخصيتها على حساب زوجها، إذ تتعلّم اللّغة الانجليزية وتتدرّب على الرقص والمواصفات الاجتماعية وهي تواصل نسج خيوط خطتها... بإثبات مسؤوليته عن نقل عدوى مرض جنسي إليها. حتى إذا وصلت خطّتها إلى نهايتها تطلب الطلاق وتتركه وترحل بغنيمتها كاملة.

ثالثاً: الالتفاف بحفر مسارب سرية نحو الهدف. ففي قصّة «موسم الزواج» تصل «الماظة» إلى قناعة ثابتة بأنّ العلاقة العابرة هي مطلبها لا

علاقة الرجل بالمرأة محكومة بالركود والقسوة، ولا حلّ لإشكاليتها إلاّ بالبحث عن شريك جديد تستعاد معه لحظات الحريّة النادرة!

الزواج. لذا تذهب كلّ عام إلى موسم الزواج وقد أعدّت نفسها أفضل إعداد بما أنفقته على زينتها وجمالها طوال عام من عملها في نسج السلال. وهناك تصاحب رجلاً تختاره بعناية لكنّها تعود دائماً دون زواج. ثم نكتشف في النهاية، ونتيجةً لتشبّث الرجل الأخير بالزواج منها، أنها كانت تدّعي إصابتها بمرض خطير قاتل، وبذلك تضمن إبعاد الخُطّاب والفوز بيومين من الصحبة الساخنة في الموسم تظلّ زاداً لذكريات تكفي عاماً كاملاً مثل مؤونة الشتاء: تستحضرها متى شاءت وأينما شاءت.

وكذلك تفعل «قوتُ القلوب» في القصة التي تحمل الاسمَ نفسه، وهي ساحرة في قرية يمنية ترفض الزواج رغم عشرات الخطّاب. فهي تقول: «أنا حرّة، مرتاحة، اسمي قوت القلوب لا بنت الحمولة». وفي تلك القرية النائية التي صار رجالُها يهجرونها للعمل في السعودية تحتمي قوت القلوب بقدراتها السحرية، وتدبّر أمر إخفاء رجل وافد إلى القرية وتغرق في غرامها العابر به، في حين تظلّ النسوة يعتقدن أنّها غارقة في طقوسها!

أمّا «فاتن»، بطلة قصّة «عمر الجنّة»، فتنسج خطةً صبورة متانيّة هي الأخرى لتثير نفور زوجها، فتدّعي الجنون لإجباره على تطليقها بعد أن وقعت في غرام رجل آخر. وتكاد خطّتها تنجح بعد

أن أقنعت الأطباء أنفسهم بجنونها، لكن تشبّث زوجها بها يضطرها إلى الاعتراف بالحقيقة التي لا يصدّقها أحد باعتبارها جزءاً من حالة جنونها.

رابعاً: الاستسلام، حيث لا تجد النساء مفرّاً من الخضوع للظرف القاهر المهيمن على خياراتهن.

تتشبّث «صفية» بطلة قصّة «فريز أحمر» بالصبر ستّة عشر عاماً هي مدّةُ سجن زوجها، رغم أنّها في الأساس غير منسجمة معه. وتشبُّثها بالصبر يعود إلى انسياقها لاعتبارات الوفاء الزوجي باعتباره الركيزة الوحيدة المتاحة لحياتها في ظرف كظرفها (وهو الأمر الذي لا يضطر الرجل إليه بالطبع)، فتروح تستمدّ الصبر من تعليم الطيور الغناء وتجفيف الزهور وحياكة الصوف واستزراع الفريز وإثماره. وتُنفق الأيام قبل الزيارة لاستبعاد «شوائب أفكارها»، لكنّها عند اللقاء – وفي الخلوة التي تتيحها إدارةُ السجن لنزلائه، وعلى الرغم من تركيزها الشديد – تظلّ الذبذبات تطنّ في رأسها وتشوّش كلّ حياتها بل جسدَها نفسَه.

أمّا «إنغريد» الدانمركية في «لا بدّ من صنعاء» فتذهب إلى اليمن في مهمّة تبشيرية تظلّ تعمل من أجلها بهدوء وصبر، حتى يقع الشابُ اليمني «مهيوب» في غرامها فتقع تحت ضغط المجتمع الذي لا يرى مبرراً لبقاء امرأة وحيدة مادام هناك رجل يريدها، حتى وإن كانت المرأة أوروبية. وهكذا تستسلم وتتزوّج على أمل أن يتيح لها زواجُها المضيّ في مشروعها بشكل أفضل، أو يتيح لها – في الأقل – الاّ تضطر إلى ترك البلد الذي أحبّته إذا ما نبذها المجتمعُ لرفضها الزواجَ من أحد أبنائه.

وأمّا الفتاة بطلة «لا ينبغي أن يعرف الرجل بهذا» فإنّها تشتهي حبيبها، لكنّها لا تجرؤ على التلميح له برغبتها أثناء لقاءاتهما: «لا أطلب سوى أن يعانقني وأن يُدخلني، لكني أجلس متجاهلة ما يحدث لي». لكنّه من ناحيته لا يدرك ذلك مادامت لا تُفصح عن رغبتها ولا تتحدّث عنها. وهكذا، وفي كلّ مرّة يلتقيان فيها، تضيع هي بين التراجع والمضيّ؛ بل تتراجع دائماً لأنّها تحزر في طريقة جلسته ووضعه جميعاً بأنّه «سعيد، مكتفٍ بتبادل القصص والشعور والأخبار». ولما كانت حدود المرأة في هذا المجال مرسومةً بصرامة (الأمر الذي لا يواجهه الرجل مطلقاً) فإنّها تعمد إلى ممارسة العادة السريّة قبل الذهاب إلى لقاء حبيبها.

نلاحظ أنّ خيارات النّساء المذكورة حتى الآن قد تبلورت بالضرورة لعجزهن عن اتّخاذ القرارات التي كان سيتّخذها الرّجال لو كانوا مكانهن:

فما كان لشاب مغربي أن «يهرب» من أجل الهجرة إلى أيّ بلدٍ يشاء. وما كان لرجل أن يواجه ما واجهتْه «نفيسة» لأنّ الدعارة وَقْفٌ على النّساء. وما كان رجل في موقف «هدى» ليحتاج إلى أكثر من اتّخاذ القرار بتطليق زوجته التي نقلتْ إليه مرضاً جنسياً. وما كان رجل في بيئة «الماظة» ليخطط لتجنّب الزواج وتفضيل العلاقات العابرة. وكذلك الأمر في ما يخصّ الاضطرار الذي لجأت إليه الماظة. ولو أنّ رجلاً أحبّ امرأة غير زوجته لما احتاج إلى ادّعاء الجنون كما فعلت فاتن، بل لتَزوج بها على الفور رغم وجود زوجته أو بعد تطليقها!

خامساً: المواجهة الصريحة. أربع من النساء يواجهن عقبات حياتهن. غير أنّ محرّكات هذه المواجهة تختلف بين واحدة وأخرى، كما تختلف مدياتُ المواجهة باختلاف الظرف الموضوعي أو إرادة الشريك – موضوع المواجهة – أو بقائهِ أصلاً.

فبطلة قصة «ساحة الكاتستروف» زوجة يحبّها زوجها لكنّه لا يشتهيها، بل يشتهي امرأة أخرى لا يُحبّها. وتظلّ الزوجة تطارد زوجها باستماتة أينما اختبأ مع المرأة الأخرى كي تُفسد متعته. وهي تعترف له بمرارة: «قهري هو الذي يقودني إليك». لكنّ الزوج – ويا للغرابة – إنّما تلتهب متعتُهُ مع الأخرى بتحفيز من مطاردات زوجته! فالمرأة هنا مُساقةٌ إلى مواجهة مريرة من أجل الحفاظ على «حقّها» في زوجها، وعلى الأخصّ ضد «أخرى». والزوجة في الواقع تكره هذه المواجهة وتحتقرها لأنّها تضطرها إلى إنفاق وقتها وجهدها في عيادات التجميل من أجل الوصول إلى صورة الأنوثة الكفيلة بإغراء زوجها وإثارة رغبته فيها. ولقد كان يُفترض بطبيعة المواجهة هنا أن تقتصر على ترك الزوجة زوجَها. لكنّ الزوجة تضطر – تحت وطأة المعايير الاجتماعية السائدة والخيارات القسرية المتاحة لها – إلى نوع من المواجهة المُذلّة المُهينة للاحتفاظ برجل لا يريدها كأنثى، لمجرّد أنّ طبيعة العلاقة التي تجمعها به تُرتّب لها «حقاً» فيه تجاهد للحصول عليه بكلّ الوسائل، ولاسيما أنّها لا تريد أن تُهزم أمام امرأة أخرى تنافسها فيه.

أما «سمر»، المرأة العربية المتزوّجة من أجنبي في قصّة «عندما تركت الحياة حياتها»، فإنّها حين تجد نفسها في اليمن يُجتذب كيانها بأكمله إلى

> *لا تكون العلاقات الحرّة حرّةً إلاّ في لحظات توهّجها الأولى، إذ لا تلبث أن تدخل في شرك تعقيدات العلاقات «الشرعية» ذاتها!*

جذورها، وتكتشف الثغرة في علاقتها بزوجها فتبدأ بالتململ من قربه منها. وتنساق - تحت تأثير البيئة اليمنية، ونجاحها في التخلّص من رفقة زوجها لها في مشاويرها الاستكشافية، وهيمنة تأثير الأمكنة الأثرية - إلى علاقة عابرة مع شاب يمنيّ، بل تبدأ بالتفكير في تقسيم حياتها ما بين التزاماتها الثابتة والفُسحة الطارئة التي انفتحت أمامها بوجود هذا الشاب. لكنّها سرعان ما تكتشف أنّ هذا الشخص لم يكن سوى جزء مكمّل لتأثير المكان على تأجيج شعورها بالانتماء إلى هذه البيئة. فعلى الرغم من أنّ «سمر» قد كانت على استعداد لمواجهة خيار حياتها المنطقي، فإنّ الشريك غير المناسب يحبط هذا الاستعداد، لأنّ الشاب اليمني بدا لها في ضوء النهار غيرَ ذلك الذي عانَقَتْهُ في ظلال البيت الأثريّ الباذخ، بل لأنّه - وهي تحاول تهيئة حديث يصلح للوداع - يطلب منها أن تساعده مادياً لإكمال دراسته. وبذلك تنهار التجربةُ وتتبدّد بالوضوح القاسي لدوافع الشريك.

وفي قصة «صريف أقلام الملائكة» تُزيح «شادية» زواجها من طريق حبّها، فتحصل على الطلاق وتتزوج حبيبها فتُنبذ من قبل مجتمعها وتُدان بقسوة. إلاّ أنّ حبيبها لا يلبث أن يموت في حادث، فتجد نفسها في مواجهة مريرة مع أهلها وأهل زوجها السابق وأهل زوجها المتوفّى؛ فلا تسمع في مجلس العزاء سوى دعوات النسوة لها لكي تتوب وهنّ يبلغنها قرارَ أسرتها بإعادتها إلى زوجها الأوّل بعد أشهر العدّة. وحين تسمع - عَرَضاً - أنّ المرأة تُجمع بزوجها في الآخرة، تسأل: أيّ زوج ستجتمع هي به في الجنّة؟ فيقال لها إنّها لا بدّ أن تجتمع بزوجها الأوّل، فتقرّر أنْ لا تتوب وهي تُبعِد عنها صورتين: «صورتها مع زوجها الأوّل في السرير، وصورتها معه على أرض الجنّة»!

غير أنّ أوضح التجاوزات وأسهلها إنّما تُنجزه بطلةُ قصّة «مدينة الملاهي» التي تذهب مع أسرة خطيبها إلى المقابر صبيحة العيد فتشهد عالماً غريباً يكاد يكثّف الملامح والعلاقات الخاصّة بالإطار الاجتماعي الذي ستنتمي إليه باعتبارها جزءاً من البنية الاجتماعية في وحدتها الصغرى «الأسرة». ويتفجّر رفضُ البطلة حين تكتشف أنّ السيرك الاجتماعي الذي تكشّف أمامها في المقبرة سوف يستولي عليها في الحياة والموت، وذلك حين تُصرّح والدةُ خطيبها بأنّها [أي «البطلة»] لا بدّ أنّ تُدفن هنا في مقبرة أسرة زوجها، وأنّ أولادها سوف يدفنون هنا أيضاً. وفي طريق العودة تشعر البطلة بأنّها كالنملة التي تسير بلا هدي ولا تدري بأنّها قد تموت دعساً في ثانية، فتعدل عن الزواج، وتبلغ خطيبها بذلك لأنّها: «تريد أن تبقى وحيدة في حياتها ومماتها».

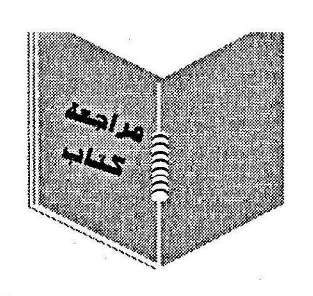
***

لا بدّ لقارئ قصص هذه المجموعة من التوصل إلى حقيقة أنّ علاقة المرأة بالرجل هي من التعقيد والصعوبة والمراوغة بحيث يصعب تخيُّلُ دوامها: فهي صعبة في مبتدئها، وصعبة في استمرارها، وصعبة في منتهاها. ولا بدّ للقارئ أيضاً من التوصّل إلى أنّ الأطر الاجتماعية الشرعية لا تفعل سوى أن تزيد في تعقيد هذه العلاقة بحيث تجعلها قيداً يستوجب تحطيمه والتخلّص منه. وأمّا العلاقاتُ «الحرّة» فتقع - هي الأخرى - تحت وطأة الموروث الاجتماعي/ الثقافي، فلا تكون حرّةً إلاّ في لحظات توهّجها الأولى ثم لا تلبث أن تدخل في شرك تعقيدات العلاقة الشرعية ذاتها؛ ذلك أنّ الاشتراطات المحركة لديناميكية العلاقة بين الطرفين هي من القوّة والحيوية والهيمنة بحيث يستحيل التملُّصُ منها أو الالتفاف عليها إلاّ لوقت قصير جداً يتمثّل في لحظات الدهشة الأولى، أو قـوّةِ دفع أوهام التغيير وهي بَعْدُ أفكارٌ لم يطفئها وضعُها موضعَ الاختبار العملي.

وهكذا فإنّ لحظاتِ الدهشة والأمل والوهم تصبح الهاجس الأساسَ في حياة كلٍّ من المرأة والرجل، لأنّها في الواقع لحظاتُ الحريّة والتكافؤ الوحيدة في العلاقة بينهما. ولذلك يصبح وجود «الآخر» والبحث عنه والاستسلام له عنصرَ حيويةٍ لا يقاوَم في حياة كلٍّ من المرأة والرجل. وفي المقابل، يصبح وجودُ «الآخر» عنصرَ عذاب الشريك وأحد أهمّ دوافعه لاتخاذ القرارات الصعبة والمؤلمة لنفسه ولشريكه.

وهكذا نرى أنّ فلسفة «قوتُ القلوب» تبدو الحلّ الوحيد لإشكاليات العلاقة بين الرجل والمرأة المحكومة بالوقوع في الركود، ومن ثمّ بالقسوة واللامبالاة، فالبحث عن شريك جديد تُستعاد معه لحظاتُ الحريّة النادرة، لحظاتُ الاختيار بعيداً عن ضغوط المعايير الاجتماعية. إنّها بشكل من الأشكال إعادةُ اعتبار لقانون الطبيعة الذي تحتكم إليه جميعُ المخلوقات الحيّة، عدا الإنسان الذي ساقته ضروراتٌ اقتصاديةٌ بحتة إلى تنظيم حياته وقولبتها وتقنينها، مع كلّ ما ترتّب على ذلك من مفاهيم ومعايير ومقاييس وأطر وثوابت، يعود إلى مقاومتها والالتفافِ عليها والقفزِ عنها للعودة إلى فسحة الحرية التي تتمتّع بها المخلوقاتُ الأخرى.. تلك الحرية التي ودّعها - في الواقع - إلى غير عودة، وإن كانت قد ظلّتْ حيّةً صاخبةً معربِدةً في أعماق وعيه، تقوده دون هوادة للعودة إليها باضطرار قسري لا يمكن مقاومته!

عمّان



جماليات التشكيل وخصوصية الدلالة(*)

أشرف عطية هاشم

يكتسب ديوان عالية شعيب **عناكب ترثي جرحاً** قيمته الحقيقية من مراوغة خطابه الشعري وتعدّد مستوياته البنائية، وهو ما يمنح القارئ إمكانات هائلة للتلقّي والتأويل.

وقصائد الديوان تنهض على أساس المعالجة الرومانسية، وهذا ما قد يوحي - ظاهرياً - بتلك التشكيلات النمطية التي ينبني على أساسها مثلُ هذا اللون التقليدي من الكتابة الشعرية. بيد أنّ الرومانسية عند عالية شعيب تتجاوز تلك الآليات المعتادة ذات البعد الأحادي لتستحدث خطاباً شعرياً ذا حمولات فلسفية، فيستحيل النّص وسيلة معرفية كشفية لاكتناه الذات وتحديد موقعها من عالمها الخارجي.

وعلاقة الحب الرومانسي بهذا المعنى تتجاوز حدودَ طرفيْها (الذات والآخر) لتشمل بعداً ثالثاً هو العالم، حيث يتشكّل هذا الأخير - شعرياً - بصورة متراكبة فيتّسع ليشمل مستويات مختلفة تتراوح بين خصوصيةِ منظومةِ القيم الاجتماعية، وطبيعة العلاقات الإنسانية عموماً ثم وضعية الإنسان وموقعه - كذات فردية - من هذا العالم.

وفي هذا السياق تبدو علاقةُ الحب بين الذات والآخر وكأنّها إعادة صياغة لبنية العقل والوجدان... إلى الحدِّ الذي تصبح فيه الذاتُ متطهِّرةً من أدرانها، متخلِّقةً من جديد.

«كونيني
بعمقِ بحيراتٍ سفلى
ترفضُ الخروجَ
يحاصرُها نورٌ
تتفتّقُ عنه الزرقةُ
لا تتلوث» (ص ٣)

وهذا التطهر يتوازى مع توجّه معرفي كشفي يطبع تجربة الحبّ بميسمه الفلسفي، إذ يبدو الانغماس في هذه التجربة في حقيقته سؤالاً عن الكينونة وبحثاً عن الماهية.

«خذني
خذني إليَّ
لأقرأني لألمسّني لأتعرّفني
في اليقظةِ والنوم
في الموتِ والصحو» (ص ٦٧)

وبقدر ما تتضمّن تجربةُ الحبّ الرومانسي عند عالية شعيب معنى التوحد في الآخر فإنّها تنطوي في الوقت ذاته على هذا القدر المناسب من الانفصال وإرادة الفعل الذاتي الخالص، فتصبح حركةُ الذات باتجاه الآخر المحب توحُّداً فيه وانفصالاً عنه في آن... وهي مفارقة تنهض على أساسها فكرةُ الحريّة عند الشاعرة.

«أريد أن أرسمَ وجهيَ الخاصّ:
عينٌ في الجبهة
فمٌ بشفةٍ واحدة
ساعةٌ في كلّ عين» (ص ٨٦).

وكما أسلفنا لا ينبني الحبُّ هنا على أساس تهميش العالم وتجاهله كوجود موضوعي بكلّ ما يتضمّنه من اشتباكات وتعقيدات شديدة التركيب تُلقي بظلالها على كلّ ظواهر الفعل الإنساني. لذا يتساوق فعلان شعريان في نصوص الديوان: أحدهما فعلُ اكتشاف الذات، والآخر فعلُ اكتشاف عالمها الخارجي، وكلاهما حاضر - نصيّاً - بالدرجة نفسها ولا يمكن فهم أحدهما إلاّ في إطار حضور الآخر. كما أنّ شبكة العلاقات البنائية داخل القصائد تتشكّل عبر هذا التوازي بين فعل الذات وفعل العالم، حيث تبدو الذات وكأنّها تحاول تضييق الفجوة بين طموحاتها وسطوة العالم وهيمنة قوانينه.. فتقيم هذا الحوار الرمزي مع مفردات عالمها. غير أنّ الذات عادة ما تنسحق في سعيها للاتّساق مع عالمها:

«أحبُّ العالمَ بوصةً أكثر
أخيطُ حواراً مع كرسيِّ القشِّ
مع سجّادةِ أبي
مع نبتةٍ في قلبي
تشعلُ جسدَها لتتجدّد
لا أكتشفُ سوى عبثية العالم» (ص ٧٥)

وعبثية العالم تلك هي التي تفضي إلى هذا التآكل والتفتُّت الداخلي اللّذين يصيبان الإنسان في مجمل رغباته وأحلامه. وينشأ عن التقاطع الحادّ بين حركة الإنسان وحركة الواقع الخارجي انسحابُ الذات إلى الداخل وانكفاؤها على أزماتها. ويمكن التماس ذلك في انفتاح النصّ دلاليّاً أمام مفارقة الحب/الموت:

أحبُّكَ
وشهوةُ الموتِ ترتديني
الشمعُ في يدي يذوبُ
كل مرّةٍ أهمسُ باسمك

(*) عالية شعيب: **عناكب ترثي جرحاً** (ملاحظة **الآداب**: لم يذكر المراجع تاريخ صدور الكتاب ولا مكان صدوره، ولم يرفق مع البحث غلاف الكتاب المنقود. وهي مناسبة لإعادة تذكير كتّابنا بضرورة الالتزام بهذه الأمور).

وأنفخُ
ينفخ البحرُ في فمي فأتوهّج
أمتلئ بالملح
وأحبك» (ص ٤٢).

وفي هذا السياق يبدو التعلُّق بالآخر المحبّ بديلاً عن الموت المعنوي الذي يتجلّى في ذلك الإحساس القاتل بالاغتراب، وهو إحساس منطقيّ ينسجم مع تهميش الذات وتفتُّتها الداخلي. وثمّة عناصر أسلوبية تتساوق مع هذا الإحساس وتشي به، لعلّ أبرزها هذا الاستشراء الواضح لدلالة السؤال والاستفهام وهما يعكسان الحيرة والتخبّط الداخلي للذات:

«وماذا يستشعرُ
إذ تعلّق أطرافه بنسيج ما؟
هل يدخلهُ الهواء
فتطفو بحيراتُه السريّة؟
هل تصّاعدُ روحه
حين ينزلُ المطر؟
هل يبقى مطراً؟» (ص ٩٧)

وينبغي الإشارة هنا إلى أنّ الإطار الدلالي يتّخذ وضعاً مركزياً داخل التجربة الشعرية. فخصوصيات التشكيل الشعري داخل القصائد تبدو وكأنّها ردود أفعال جمالية على هذا الإطار الدلالي نفسه. وليس أدلّ على ذلك من الانعكاس الحاصل من دلالة الاغتراب على منطق تركيب الصورة الشعرية، حيث تتشكّل هذه الصورةُ اتّكاءً على ثلاث تقنيات أساسية. إذ تصاغُ حيناً على النحو السوريالي التالي المغرق في التهويم والضبابية:

«القرنفلُ يمطُّ موتَه
الجدارُ يحتفي بظلالٍ علقتْ
الصمتُ يشخبطُ غناء
وكوب الشاي يغمضُ الذاكرة» (ص ٤٥)

وهو تشكيل مفارق للذائقة الشعرية الاعتيادية، لأنه يتّكئ على منطق خاص في إنتاج الصورة يقوم على أساس محاولة إقامة علاقة تصويرية منطقية بين عناصر لا يجمعها في الوجود الواقعي منطقٌ ما؛ وهو نمط من أنماط التشكيل المجازي الضارب في التهويم والمنسجم من ناحية أخرى مع فكرة الانكفاء على الذّات والانسحاب إلى الداخل.

... وقد تتشكل الصورةُ اعتماداً على تقنية تركيبية أخرى هي التداعي الحرّ، حيث تصبح الذاكرةُ غير المقيّدة المصدرَ الذي تتسرب منه الصورُ والأخيلة المتدافعة في ظلّ غياب إطار مرجعي متعارف عليه في تركيب العلاقات اللغوية. غير أنّ هذا التداعي الحر يؤسّس منطقيّتَه باعتبارات بنائية خاصة حيث تتراكب الصور معاً، فتبدو وكأنّها تقطيعاتٌ منفصلة بعضها عن بعض، فيما تظلّ هناك صيغةٌ بنائية كبرى تنبثق منها بقيةُ الصيغ البنائية التالية، فتلعب الصيغةُ الكبرى – حسب تعبير ياكبسون – دورَ العنصر المهيمِن أو الحافز الذي يستفزّ الذاكرةَ لتنثال بقيّةُ الصور. وربما كان المقطع الشعري التالي نموذجاً دالاً:

«ظهرك المتلاشي يقين الآتي
مساءٌ للدمعة
تفترش وجعها وتصلّي
قطعةُ خبز لبيت العنكبوت
نبضةٌ تنتحب في جدار
عقبُ سجارة
يمارسُ الحبَّ مع رمادٍ
عينه على القمر» (ص ٣١)

... وثمّة نمط ثالث من أنماط الصورة الشعرية التي تتشكل بها قصائدُ الديوان، وإن كان شديد المغايرة والاختلاف عن النمطين السابقين. إذ تعتمد الصورةُ في هذه الحالة على ما يسمى بـ«تقنية الموازاة بالمغايرة»، حيث تتخذ مجموعةُ الصور المتتابعة شكلاً هندسياً شديدَ الدّقة تتمّ فيه المحافظةُ على انتظام بنائي مقصود، فيصبح هذا الانتظام الداخلي للصورة في النّص بديلاً عن فوضى العالم الخارجي وخرابه. ويمكن الوعيُ بهذا النمط من خلال المقطع التالي:

«امرأةٌ ورجل
أرضٌ
تظلل سماءً من ورق
رجلٌ وامرأة
مزَقُ ستارٍ
على وجهِ شمس
امرأةٌ وامرأة
سماءٌ
بينَ شفتين» (ص ٩٣)

وتأسيساً على ذلك لا يصبح الانتظامُ في هذا النمط التصويري حليةً تشكيلية فارغة من المضمون والدلالة، وإنما يتّخذ هذا التشكيلُ الخاصُّ دوراً وظيفياً محدّداً في إطار البنية التعبيرية الكلية للنص، فيبدو وكأنّه محاولة لاستعادة التوازن النفسي المفقود للذات... أو هو في تأويل آخر توهُّم القدرة على الفعل في ظلّ هذا التضادّ الحادّ بين رغبات الذات وحركة العالم الخارجي وهيمنته.

***

إنّ هذا الزخم التقني الذي يحتشد به ديوانُ عالية شعيب هو الذي يحيل عملها إلى مغامرة شعرية حقيقية. على أنّ هذه المغامرة تبلغ ذروتها في تعاملها المرهف مع الألفاظ. فالخطاب الشعري لديها يتأسّس في أحد تجليّاته الفاعلة على رفض العرف الشعري المستقرّ الذي يصنِّف الألفاظَ إلى ألفاظ شعرية وأخرى لا تليق بالشعر، وهو العرف نفسه الذي يفترض صلاحية ألفاظ بعينها لأداء التجربة دون ألفاظ أخرى... فيما تعوّل الشاعرةُ على السياق وحده وتعدّه المرجعَ المعياريَّ الوحيدَ لتحديد شعرية الألفاظ من عدمها؛ وهو اختيار شعري يتكئ على بُعْدٍ تاريخي يفترض التغير المستمرّ للذائقة الشعرية لدى المتلقّي عبر العصور المختلفة لتاريخ الكلمة. ويعبر عن هذا التوجُّهِ المقطعُ التالي:

«ملعقةٌ للغروب
لؤلؤةٌ في جوفِ برتقالة
تتعرّى في رذاذِ همسٍ
صحنُ الشوربةِ العميق
يحاولُ أن يصلَ لسرِّ الحافة
صهيلٌ يفحُّ من فستانٍ معلّق» (ص ٧٢)

وإذا كانت ديناميكية النصّ الشعري وانفتاحه الأقصى على دلالاته المتعددة

يتحققان من واقع التشكيلات المختلفة للصــــورة التي تتنوّع بين أنماط السوريالية والتداعي الحرّ والانتظام البنائي الهندسي، فإنّ هذه الديناميكية - بالذات - تتحقّق بفعل خصيصة هامة أخرى تتجلى في هذا العنصر السردي الذي يحيل المقطوعاتِ الشعريةَ القصيرةَ التي تتشكّل بها أغلبُ القصائد إلى ومضات خاطفة تمتلك - بفعل تكثيفها الشديد - مقوّمات القصّ القصير بكلّ ما يحتمله من مفارقة. والنموذج الدال على هذه الخصيصة قصيدة «بورتريه شخصي» التي نوردها كاملة:

«عندما عانقَ الهواءُ نفسَهُ
خرجتْ سحابةٌ سوداء من فمي
عيني اليمنى تكتبُ دمعةً
تعدُّ لها اليسرى
فِراشاً وخبزاً
الفراغ يحدِّثُني
مرآةٌ لامرأةٍ بلا وجه
لوحة لحدقةٍ بيضاء
كانت شجرة تطرقُ الباب..» (ص ١٠١)

وفي إطار هذه الدقة البالغة في التشكيل الجمالي تنجح عالية شعيب في حماية تجربتها الشعرية من الانصياع لغواية التقنية التي قد تحيل نصوص الديوان لزخرفة شكلية. كما تنجح في الوقت نفسه في ضبط الإيقاع الدلالي لهذه النصوص بحيث لا تلهث وراء أيديولوجية المضمون الصريحة التي تسوّي بين الشعر والمقولات التقريرية أو المباشرة؛ وهو ما يفرغ النصّ الشعري من طبيعته المجازية التي تُعَدّ العنصرَ الفارقَ بين الشعر وما عداه من طرائق الكتابة.

وعبر هذه الدقّة الفنيّة ذاتها يتشكّل النصُّ الذي يمتلك شيفرته الشعرية الخاصّة والتي تنفتح مغاليقها لدى القارئ على كل ما هو إنساني يجعل من هموم الذات الفردية مدخلاً لهموم المجموع.

القاهرة

الفهرس العام للسنة ٤٤
من مجلة الآداب – (١٩٩٦)
I – فهرس الكتّاب

II - فهرس الموضوعات